岩波現代文庫／社会 192

作詞入門

阿久式ヒット・ソングの技法

阿久 悠

岩波書店

CamScannerでスキャン

目　次

序　章　だれでもなれるわけじゃない …… 1
　　　—プロの資格について25のテスト—
第Ⅰ章　歌は世につれというけれど …… 11
　　　—阿久流現代作詞論—
1　企画からレコーディングまで—作詞家の役割 …… 12
2　作詞は文学じゃない—昔と今の作詞の違い …… 22
3　人間的コンピュータ—ぼくの詞の書き方 …… 42
第Ⅱ章　「この道一筋」はもう古い …… 53
　　　—ぼくはこうしてデビューした—
1　詩が嫌いで映画好き—今に見ていろの時代 …… 54

2 あせらず騒がず少しずつ——作詞家駆け出し時代 …… 63
3 作詞家と呼ばれて——実質的スタートの時代 …… 71
4 走りながら充電する——それから現在まで …… 74

第Ⅲ章 ヒットはこうして生まれた——阿久式ヒット製造法—— …… 81

1 サイケデリックな原色のイメージ——ブラインド・バード …… 82
2 山を選ぶか海をとるか——白いサンゴ礁 …… 89
3 ブランクを考えさせない曲——白い蝶のサンバ …… 93
4 思いきってタブーを破る——ざんげの値打ちもない …… 104
5 新しい別れへの共感——また逢う日まで …… 111
6 安いオモチャをふんだんに——ピンポンパン体操 …… 119
7 女性歌手のスケールの限界——あの鐘を鳴らすのはあなた …… 129
8 斜陽の演歌とはいうけれど——波止場町 …… 137

第Ⅳ章　こうすれば詞が書ける……143
——阿久悠作詞学校——
基本篇　最低の約束事はマスターしておこう……145
1　詞にはメロディがつくものである……146
2　これまでの詞のパターン……146
トレーニング篇　たくさんのひきだしを作るために……157
1　ボキャブラリーを豊富にしよう——そのトレーニング……158
2　目つきを鋭くしよう——そのトレーニング……164
3　イメージを広げよう——そのトレーニング……167
実践篇　阿久流作詞テクニック……172
1　テーマの選び方……172
2　素材のとり方……177
3　技術について……179

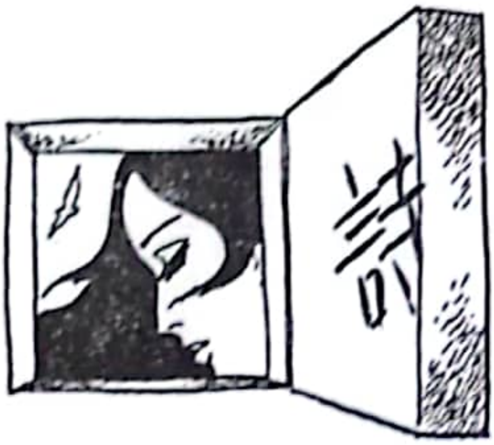
CamScannerでスキャン

別章　だれに見てもらうのか……187
——作詞家になりたい人に——
1　人材は求められているが詞は求められていない……189
2　これまでどんな売りこみ方法があったか……190
3　どんな窓口があるか、どんなアタックをすればいいか……200
僕の歌謡曲論……205
解　説……鴨下信一……233

本文イラスト＝上村一夫

序章　だれでもなれるわけじゃない

——プロの資格について25のテスト——



自信家はゴマンといるけれど

だいたい〝入門書〟と呼ばれるものは、「キミにも○○ができる」というのがキャッチフレーズになっている。この本なら、さしずめ「キミにも作詞ができる」ということになるのだろう。しかし、ぼくはそういうものがいちばん嫌いなのだ。

「キミにもできる」というのは非常なまやかしであって、だれにもできる程度の詞を書いたって、実際はなんにもならない。

普通のやつにはできないような詞を書けなければ、プロの作詞家としてデビューもできないし、ましてヒットを出すこともできないだろう。

だれにも書ける程度の詞なら、入門書を読まなくたって書ける。そこからしてすでに入門書というものはまやかしなのだ。

多くの入門書が「キミにもできる」といえるのは、それが技術指導書だからで、たとえば、作曲家になるためには、どうしたって〝譜面を書く〟という技術が必要である。だから、その技術を教えてやって、「さあ、これでキミも作曲ができる」といえるのである。

今でも「自分は作曲家になれる」と思っている人は少ない。

しかし、作詞の場合には、「自分は作詞ができる」と思っている人がゴマンといるのだ。ゴマンとどころか、ほとんどの人はそう思っているに違いない。なぜなら、この場合の技術は字であって、その字はだれでもが書くことができるからだ。文章だって、まあまあ書ける。そこで作詞でもやってみようかということになる。すると、作詞らしいものの二つや三つは、だれにだってできるのである。

作曲の場合とは、ここが違う。それが困るのだ。

オリジナリティがあるかないか、商品価値があるかないかは抜きにして、どこかにあったようなことばを拾い集めれば、詞と呼べそうなものはなんとなくできる。

これと同じレベルで「キミにも作詞ができる」とはいいたくないし、また、そうなっては困るのだ。

この本でいう〝作詞家〟とは、自己満足型や自己陶酔型のアマチュアではなく、年間何十曲というヒットソングを創り出せるプロの作詞家のことである。

そこで、最初に、テストをしてみたい。

あなたに、持ち点として一〇〇点をさしあげよう。そこからスタートして、次の二五項目のテストを読んでほしい。それぞれの項目について、自分はマイナスだと思ったら、四点ずつ引いていく。いわゆる減点法である。何点残るだろうか。

このテストによって、作詞家を断念しなければならない人がかなりでてくるはずだ。

あなたに素質があるかどうかのテスト

1 「キミは人を見る目があるね」と一度もいわれたことのない人はマイナス
2 会議やミーティング、ディスカッションで、いつも絶対多数派にしか入っていない人はマイナス
3 詞以外のもので、たとえば絵、写真、小説といったクリエイティブなもので、ほめられた経験のない人はマイナス
4 乱読家、雑学博士、などの名称で呼ばれたことのない人はマイナス
5 書斎が好きで、町なかや旅行などにあまり出ない人はマイナス

あなたの性格が作詞家向きかどうかのテスト

6 自己愛の強すぎる人はマイナス
7 芸術家肌と称して、気分に左右されやすい人はマイナス
8 欲望をコントロールできない人はマイナス
9 ギャンブルの好きな人はマイナス

CamScannerでスキャン

あなたに必要な体力があるかどうかのテスト

21 一日五時間以上の睡眠を必要とする人はマイナス
22 疲労がありありとわかる顔だちの人はマイナス
23 一日に五つの打合わせ、二つの立会い、三つの創作、実働一八～一九時間をこなすスタミナのない人はマイナス
24 食欲不振で、とくに胃、肝臓に欠陥のある人はマイナス
25 セックスに淡白な人はマイナス

さて、何点残っただろうか。

ここで重要なのは、このテストが「何点なら合格」というものではなく、一〇〇点を要求するものだということである。六〇点だからいいというものではない。プロの作詞家になるためには、一〇〇点を要求される。

ただし、これはあくまでもぼく個人の流儀による基準であって、まったくこの逆を行って成功する可能性もないわけではない。

いずれにしても、このテストで、「だれでも作詞家になれる」というのはウソだということをわかっていただけたと思う。また、あなたの中で、作詞家に向いている部分とそう

でない部分がわかっただろう。
つねにヒット曲をとばす、いわゆるランキング作詞家は数人しかいない。その中に入るというのは非常にむずかしいことなのだ。

あなたにもチャンスはある

しかし、むずかしいだけに、作詞の世界には欠員も多い。どんどん仕事をこなしていける人が少ないわけで、年間何千曲という新曲をほとんど数十人でやらなければならないのが現状である。だから、その足りない部分をめざしてがんばれば、やりがいはあるだろう。
歌謡曲は、教えたり教えられたりするものではない。
にもかかわらず、この本を出すのは、ぼくという一人の作詞家の考え方、発想法、姿勢、歩みといったものを、臨床実験の報告書のように洗いざらい述べてみることが、まったく無意味ではないと思うからだ。
その中からあなたが何を引っぱり出すか。
「この部分は共感できるから利用しよう」とか、「これは阿久悠がまちがっている」とかいった、あなたなりの考え方を持ってくれればそれでいい。そういった、自分にトクにな

るものを一冊の本の中から引っぱり出せるということも、これからの作詞家に必要とされている資質の一つではないだろうか。

作詞に方程式はない

「こうすれば作詞家になれる」というものは絶対にない。

ぼくがどうやって作詞家になったかを書いても、そのとおりにやったとすると、その時点ですでに何年かずれてしまう。ぼくが『また逢う日まで』をこういうふうにやって成功した、と書いても、そのとおりにやってできた曲は、絶対にヒットしない。すでに一年ずれているからだ。

「去年、阿久悠がこうやったのなら、今年はそれをこう変化させてみよう」と考えてほしい。そのくらいのことを自分で考えられないようでは、作詞家になどなれっこない。

作詞に方程式はない。絶対にない。あったとすれば、それはもう古くて使えない。その方程式からは、新しいものは出てこない。そこで、自分なりの方程式を創らなければいけない。

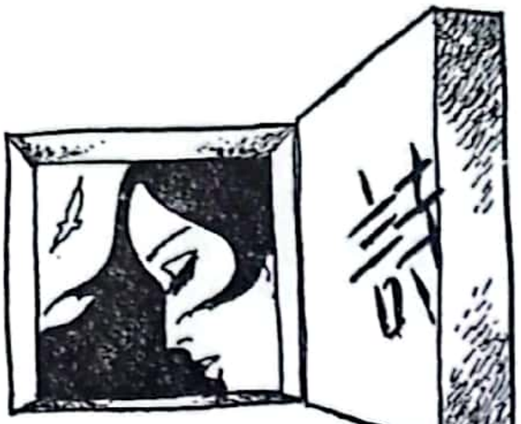
計算の達者な人が数学者になれるわけではない。新しい方程式を考えることのできる人を数学者と呼ぶのである。

一〇〇曲書くうちに五〇曲は、他人の作った方程式に自分なりの数字を当てはめて計算するということがあってもいい。が、すべてがそうであってはいけないと思う。

CamScannerでスキャン

第Ⅰ章　歌は世につれというけれど

——阿久流現代作詞論——



CamScannerでスキャン

1　企画からレコーディングまで——作詞家の役割

仕事はオーダーがきてから始まる

ぼくの作詞家としての仕事は、注文がきてから始まる。注文もされないのに、自分で勝手に作詞し、それを「だれか歌ってくれませんか」と売りに出すことはまずない。

発注先は、

①レコード会社、

②音楽出版社、

③制作プロダクション、

の三つが主なもので、とくに①と②が九〇パーセントを占めている。実際には、レコード会社から話がきて、ある程度仕事が進んだ段階で、出版社がそれに加わってくるケースと、まったく逆に、出版社のほうから話があって、その後にレコード会社が決まり、そこのディレクターと一緒にやっていく場合とがある。

昔は、発注先というのは、レコード会社のディレクター一本だった。それは、ほとんど

の作詞家が専属作家だったし、いわゆる音楽出版社というものもなかったからだ。

この他には、ラジオ局やテレビ局からくる場合や、広告代理店からくる場合などがある。広告代理店からくるのはコマーシャル・ソングだ。ときには、そのコマ・ソンを、最終的にはレコードにしようという目的でつくることもある。

あとは、特殊なケースだが、雑誌社からというのもある。これは、その雑誌の中のあるコーナーのために歌をつくって、そのうちにレコードにしようかといったものだ。

初めに決まっていること

発注された段階ですでに決まっていることといえば、タレントだけである。

そのタレントをいつ頃売り出したいとか、どういった状態で売り出したいか、などだ。他には何もない。いわゆる〝タマ〟は歌手だけだ。

たとえば、尾崎紀世彦というタマがある。次に尾崎のレコードを出すのは三月だ。そこで、どういう曲をやるかについて、レコード会社のディレクター、作詞家、作曲家、音楽出版社の担当者が集まって、第一回のディスカッションを持つ。

そこで話すことは、資料を出し合って、大まかな狙いをどこにおくかといったことである。

「尾崎のこれまでの三作はこんなものだ」
「あの曲の売れゆきはこんなカーブを描いている」
「それなら次はこの線でいこう」
「ムードはこんなふうにしたらどうだろう」
といったぐあいである。

このディスカッションには、作曲家が欠けることはあっても、作詞家が出席しないことはまずないといっていい。他の作詞家のことはよく知らないが、ぼくは必ずそこから入ることにしている。

なぜなら、企画性がハッキリ形になって出てくるのは、どうしたって詞だからである。サウンドの面での企画性というのも、もちろんある。しかし、企画の狙いが最終的にめだつ部分は、詞のほうである。たとえば、素材のとり方とか、タレントのつけ方などだ。

とにかく、出発点はタレントだ。何か事件があって、それをテーマにとりあげ、歌手はだれでもかまわないというケースもあるが、それはごく特殊なケースで、年間何千曲のうちの数曲にすぎない。

データの整理と分解

この企画の段階でいちばん重要なのは、コマーシャルの精神である。

昔は、一人の歌手にぞっこん惚れこんで、「この泣きの部分がいいから、どうしてもいかしたい」となってしまうことが多かった。歌手と制作者との、一対一の惚れ合いみたいなことだ。しかし、現在では、これはあきらかにマイナスになる。

ほんとにいい歌、いい歌手ができるときは、そうではない。逆に、泣きの部分が邪魔をしてるんじゃないかと考えてみるところから始まる。

一世を風靡した泣きの演歌歌手から、泣きの部分をとるにはどうしたらいいか、といったことである。

それは簡単なことではない。だからこそ、ぼくは最初の段階でなるべく大勢の人に会って勝手なことをいい合う。そして、一度ぶち壊す作業みたいなことをやる。

いま尾崎紀世彦が売れている。「尾崎はこれで売れているんだ」という部分がある。これはぶち壊す必要がない。しかし、過去に大演歌で何百万枚のヒットを出した人でも、この二、三年くだり坂になっていたら、やはり壊さなければいけない。

「この人の特質は泣きなんだけれども、いまでは、それで人の心を摑むことはできない」という結論が出たら、「では何だろう」と、別のものを見る必要がある。

ただ、これは非常に恐いことで、そのままにしておけば五万枚売れたものが、手術をし

たばかりにゼロになるかもしれない。それでも、その壁を突き破って五〇万枚の歌手にするためには、やってみなければならないのである。

対象とタイミング

第一回のディスカッションで決めなければならないのは、「だれに、いつ売るか」だ。つまり、対象とタイミングである。

購買層が移動している時期がいちばんむずかしい。

たとえば、にしきのあきらや野村真樹がデビューする。一、二曲のあいだは、対象はハイティーンでいい。ところが、しばらくすると、さらに新しい歌手が出てくる。それは野口五郎でもいい。

すると、ハイティーン層には、どうしたってフレッシュな野口五郎のほうがいい。

だからといって、すぐ、にしきのあきらに大人向きの歌を与えるわけにはいかない。それまでのにしきのあきらを知っている人は、「なんだ、子どもが何をいってるんだ」ということになるのがオチだ。

そのように、狙う層が変わる時期は、非常にむずかしいのだ。

タレントの中には、布施明タイプとフォーリーブスのタイプとがある。布施明のファン

はデビュー当時からずっと同じで、タレントが年をとっていくに従って、ファンも一緒にくっついていく。新陳代謝がぜんぜんない。フォーリーブスは逆だ。デビュー当時から今まで、彼らのファンはずっと中学三年生。本人たちは二〇歳を過ぎているのに、ファンはいつまでも中学生である。ファンのほうが、ちょうど学校を卒業するみたいに変わっていく。昔のファンは、今はまったくくっついていない。

イメージを決める

さて、対象は決まった。次はイメージである。どんなイメージで売るか。

この段階で決めるイメージとは、非常に大ざっぱなものだ。この前はハードだったからこんどはソフトにしようとか、暗かったから明るくしようといった程度である。これが大まかなものでないと、そのあとで作詞家が自由に動けないからである。

だから、イメージの表現には、「明るくて早いテンポにしよう」「アメリカではやっている〇〇という曲の感じがいいね」「次の流行色はオレンジ系らしいよ」「〇〇が歌ってる歌みたいな陽気さがほしいね」といったものになる。

いいものは短時間でできる

そこで、いよいよ作詞の作業にかかる。

ディスカッションを終えてから詞を提出するまでの期間は、「明日までに超特急で」なんていうのもあるが、だいたい一週間が平均である。

あまり時間がないほうがいい。なぜなら、最初の昂りみたいなものが消えてしまうからだ。

打合わせのときにはみんな興奮しているから、「これ、新しくていいじゃないか」「よし、それで行こう」なんていっている。それで締切りまで一か月もあると、新しい興奮のタネがいろいろ出てくるので、きれいに忘れてしまう。調子が出ない。

タイプによるのだろう。締切りまでたくさん時間がないと気持が整わないからダメだという人もいる。ぼくはすぐに昂揚した気分を忘れてしまうほうだから、一週間くらいのほうがいい。

そのせいか、ぼくはレコードができあがるまでの期間にしても、短いほうがいいものができると思う。時間があけば、雑音が入ったり、途中でディレクターの気が変わったりして、ロクなことはない。

曲が先行することもある

できあがった詞を作曲家に渡す。

ここまでの間に、もう一度ディスカッションをして、「こんな風にしてみようと思うんだけど、どうだろう」「それじゃ変わりすぎるから、こうしたら」といった話し合いをするのが理想的だ。初めの企画の狙いがよりハッキリするからである。しかし、この第二回のディスカッションは、ほとんどの場合省略される。みんな忙しいからでもある。それにもう一つ、それをしなくても期待されたとおりのものを書けるようでないと、プロとして通用しないということもある。

詞を作曲家に渡すといったが、逆のケースもある。曲先行というやつだ。

これは、ポップス系の歌手の場合に多い。つまり、詞の内容よりも、サウンドをどうするかがポイントになる歌手の場合である。サウンドさえ新しいものをみつければ、それで十分勝負できるという歌手もあるからだ。こういったケースでは、作曲家とのミーティングのほうが先になり、作詞家はできあがったメロディに詞をつける。ポップス系が主流になってくると、この曲先行のケースがふえてくるのである。

CamScannerでスキャン

作詞家のイメージと作曲家のイメージ

企画の段階ではお互いにわかったつもりになっていても、作詞家と作曲家の抱いているイメージが微妙に違うということもある。このちょっとしたズレを埋めるために、作詞家は、作曲家に詞を渡すときに、「この詞はこういう気分で書いたんだよ」とか、「こういう感じにしてくれないか」といった注文をつける。実例をあげて「〇〇という曲みたいになればいいな」などということもある。

ただ、そこはプロのクリエイター同士である。そんなにこまかいことまでいわなくても、作曲家はちゃんとわかってくれる。詞を見ただけで、「ああ、ここがサビになればいいんだね」などという。

作詞家のほうも、曲のことをまるで考えずに書いているわけじゃない。原稿用紙に文字を書きながら、頭の中でフンフンと歌っているものだ。ハッキリしたメロディにこそなっていないが、ムードだけは摑んでいる。それは、詞によって、ワルツだったりエイト・ビートだったりする。

曲が先行している場合は、作曲家のほうにその曲の狙いみたいなものがある。それは聞いてみればすぐわかる。

楽譜だけを貰ってそれに詞をつけるのでは、われわれ音のシロウトには、曲の狙いまで

りかえしがない。けっしてわからなければ、せいぜい曲の長さ、構成までである。だから、メロディを書き入れてもらう。はじめての場合、これはピアノである。

テープを何回も何回も聴く。そして憶えてしまう。詞を、譜面にはテープを流し、作詞してみる。曲の持っているリズム感をこわさないように、同じことを表現するのにもたくさんの別のことばで歌ってみる。その中から、いちばん曲のリズムや雰囲気に合ったものを選んでいくのである。

レコーディング

詞と曲ができ上がると、次はレコーディングである。

レコーディングには、作家も立ち会う。自分ではいいことばだと思っていても、実際にシンガーが歌ってみると、どうしても歌いにくい箇所が出てくることがある。そんな場合は、すぐに、その場で別のことばが出てくるようでなければ、プロとはいえない。「考えて……」というわけにはいかないのである。

また、関係があるといって、すべて作詞家が準備しなければならないというものでない。どうしても歌手がのみこめない。けれども詞が非常にいい。それなら詞をいかすようにリズムを変えて——、ということだってある。

自分の詞にどんな曲がついたか、レコーディングの日までまったく知らないということがある。立会いに行って、初めてメロディを聞くわけだ。しかし、作詞家が作曲家と親しい場合は、そういうことは少ない。

ぼくがいつもつきあっている作曲家など、深夜でも電話してきたりする。「こんなのができたよ。どう？」というわけである。それは、たいてい気に入ったメロディができたときで、彼は嬉しくて仕方がない。電話の向こうで、大声で歌って聞かせてくれたりするわけである。

2　作詞は文学じゃない ――昔と今の作詞の違い

昔に比べると、歌も大きく変わった。作曲家や作詞家も、当然変わってきた。だから、昔あった作詞術みたいなものも、まったく通用しなくなっている。

そこで、作詞における昔と今の違いといったことを、いくつか書いてみたい。

単一商品では売れなくなった

ぼくのことを、「阿久悠にはハッキリしたカラーがない。なんでも書いてしまう」とい

う人がいる。ぼくが『白い蝶のサンバ』を出したとき、寺山修司さんが、「あんなものの書いて売れるんだったら、おれは二度と歌謡曲の作詞なんかしない」と憤慨していたという話を聞いた。しばらくして『ざんげの値打ちもない』を出したら、「あれはすばらしい」とほめてくれたそうだ。そして、この二つの詞の作者が同一人物だとは、まったく信じられなかったらしい。

昔は、銀座ものを書かせればAさん、股旅ものならBさんと決まっていた。いわば特選品である。それだけ書いていれば、AさんもBさんも十分商売になった。

今では、その特選品が次々に変わってしまい、昨日はよかったものが今日はもう特選品でなくなる。それは、たとえばスーパーマーケットのチラシにある目玉商品でしかない。めだつように店先に並べたてられているだけなのである。一歩裏にまわれば、ありとあらゆる商品が売られている。

今では、作詞家に特選品はないのである。

価値観が多様化し、大衆が移り気になったからだけではない。作詞家自身も、たえず変化していく。

銀座ものを五曲も書いたら、もういいという気になる。港町ものだって、そう何十曲も書けやしない。

白いサンゴ礁

青い海原
群れとぶ鷗
心ひかれた
白い珊瑚礁

いつか愛する
人ができたら
きっと二人で
訪れるだろう

くどいようだが、これはあくまでぼく個人の考え方である。今でも、「おれは哀しい女心だけしか書かない」という姿勢でやっている人もいる。そういう人のところには、その人に合った企画のときだけお声がかかる。それで、その人は十分商売になっているのかもしれないが、ぼくにはできない。

タブーがなくなった

昔は、詞のための特殊な表現があった。詞になる世界、ならない世界というのもあった。これが、今はない。

素材はなんであってもいい。それを詞にしてポンと大衆の中に投げこんだときに、何人かの心を掴むものであればいいのである。

薬の名前ばかり並べた歌があった。あるいは、レストランのメニューにメロディをつけて歌ってもいい。それが売れる商品になってさえいれば、それはちゃんとした作詞なのである。

ただ、それでも、作詞に残された唯一のタブーというのがある。

それは、商品なのだから、自分だけがわかることばはいけないということである。

自分がいいたいことは一〇〇のところにあり、大衆が欲しがっているものはゼロのとこ

ろにあるとする。そこで、なんとかして五〇の点でおちあうようにしなければいけない。ときには、まん中よりも自分に近い八〇の点まで相手を引っぱってくることもある。いずれにしても、どこでなら相手とおちあえるかを、本気でつきつめてみなければダメだ。

それをやらずに自分の気分だけで書いた詞は、相手に届かない。

相手に届くというのは、同感でなくてもいい。反発であってもかまわない。何か、相手の興味を引くものでなければ、商品とはいえないのである。

詞は文学ではない

歌は、レコードという音を通して相手に伝えるものだということを忘れている人が多いのではないか。詞は、文字で伝える詩とは決定的に違うのである。

これを忘れるから、〝あおい〟というときに〝青〟を使おうか〝蒼〟にしようか〝碧〟にしようかと、つまらないところで苦労をするのである。レコードを聞く人にとって、そんなことは関係ない。

タイトルの場合は、どちらが雰囲気を出せるか考えるけれども、それ以外はどっちだっていいはずだ。

ただ、作曲家に対しては、そういった使いわけでムードをアッピールできるということ

があるかもしれない。読んでみて、「蒼を使っているから青空のイメージではないんだな。明るい歌にしちゃいけないんだな」という程度にはわかるだろう。
しかし、同じことを、レコードを聞く人に感じさせようとしても、それはムリな話なのである。

やせた詩人よ今いずこ

なぜか、詩人というと、やせて、顔色が悪く、額にかかる長髪をやるせなげにかきあげながら、精気のない目で世の中を見ている、そんなイメージを持っている人が多い。そして、事実、作詞家においてもそうであったようである。
ぼく、作詞家阿久悠に、もし、何らかの功績があるとすれば、それは、まったく違ったイメージで登場したということであるかもしれない。獣のような匂いをさせ、獰猛な顔つきをし、なぜかぎらぎらした目を持った男を、しばらくは、だれも作詞家と納得してくれなかった。長髪ではあるけれど、やるせない風情などさらさらなく、ライオンのたて髪のように時には逆だつのである。
ぼくの容貌風体がどうのこうのということではなく、ここでいいたいのは、詩人とか作詞家とかが、なぜやせていなければいけなかったかということなのだ。

詩人はやせている、というのはひょっとしたら俗説かもしれない。しかし、この俗説の根拠になっている一般のイメージは決してアクティブなものではなかったはずだ。

肉体的、健康的に自信がないか、性格的に社会への順応に自信がないか、その辺のところが発想の根本になっているように思う。

サンサンと降る陽光を恐れて物かげに身を置き、吹きつける風を嫌って身をかがめ、いちばん安全な姿勢でいながら、しかも、上目づかいに世の中を見るのが作詞家であるのなら、ぼくには、少しの魅力もない。

現代の作詞家は決してやせていない。ことに、精神的にやせている人は一人もいないし、また、それではつとまらないのだ。

ついこの間まで、ぼくを見て、「まあ、こちらが作詞家？　そんな風に見えませんわねえ」といっていた人々も、やがて、やせてない作詞家というものを納得してくれると信じている。

さらば七五調また逢う日まで

〝何が何して何とやら〟というのが、いわゆる七五調である。そして、この七五調というのが、日本語の基本リズムになっている。

俳句や川柳の五・七・五、和歌の五・七・五・七・七、都々逸の七・七・七・五、すべてが七五調で成立している。

歌謡曲もまた、この七五調のリズムにそって、そのほとんどがつくられてきていたのである。おそらく、歌謡詞の九五パーセント以上が、七・五の形式を踏んでいるといってまちがいでないと思う。思い浮かぶままに、古いヒット曲の歌詞を、指を折って数えてみるといい。

波の背の背に　ゆられてゆれて
月の潮路の　かえり船

影か柳か　勘太郎さんか
伊那は七谷　糸ひく煙

富士の高嶺に　降る雪も
京都先斗町に　降る雪も

CamScannerでスキャン

勝ってくるぞと　勇ましく
誓って家を　出たからは

メダカの学校は　川の中
そっとのぞいて　見てごらん

星の流れに　身を占って
どこをねぐらの　今日の宿

花も嵐も　踏みこえて
行くが男の　生きる道

山のさびしい　湖に
一人きたのも　さびしい心

好いた女房に　三下り半を

CamScannerでスキャン

思いつくままに書き並べてみたが、みんなみごとな七五調である。
ということは、日本の詩・詞において、七五調というのが、圧倒的主流であったことは、まちがいない事実なのである。そして、七五調の詞を書く限りにおいて、ぼくたち世代の作詞家は、未熟者、初心者に過ぎなかったということも事実なのである。
まず、ぼくらの世代の作詞家の最初のテーマは、七・五の壁をいかにして破るかということであったといっていいだろう。
〝何が何して何とやら〟〝タカタカタカタ・タカタカタ〟という日本語特有のリズム以外に、リズムをみつける工夫から始めたわけである。
詞に限らず、日本語自体が七五原型でできあがっているのだから、たいへんである。

「毎度ご乗車　くださいまして　ありがとう　ございます」……七七五五
「この土手に　上るべからず　警視庁」……五七五
「あすの天気は　雨でしょう」……七五
「ぼくはあなたを　愛します」……七五

こういう調子であるから、日本語が持っている響きの中から、別のリズムをみつけだす

CamScannerでスキャン

ことはたいへんむずかしいことである。そこで、音楽構造から、リズムを引っぱり出し、それに日本語をのせていくというやり方を、始めたわけである。

ことばのリズムでなく、音楽のリズムにことばをのせ、それをことば自体のリズムに転化させるやり方である。ことわっておくが、今いったことは、音楽の持っているリズム体にことばをのせることであって、メロディにことばをのせる〝ハメコミ〟とはまったく違うことをいっているのである。

ちなみに、ぼくの書いた『白い蝶のサンバ』を見てもらえれば、七・五のリズムとまったく異なるリズムを感じてもらえると思う。

あなたに　抱かれて　私は　蝶になる……四四四五
あなたの胸　あやしい　くもの糸……六四五

四四四五、六四五である。もう少しまとめてみても、八九六九である。七・五の影も見えなくなってきている。

それと同時に、生活のリズム感も、七・五のリズム感から解放されてきているのだ。いつまでも、七・五の因襲にしばられていることはないと思う。

「さらば七五調」。そして、その後、ふたたび、七五調の価値を認める努力をするということを誓って、「さらば七五調また逢う日まで」といいたいのである。

パイプくわえて口笛吹いて

歌謡曲といおうか、流行歌といおうか、とにかく歌の詞はくだらないという人がいっぱいいる。

何がくだらないのかたずねてみると、こういう答えが返ってくるのだ。

低劣。支離滅裂。非論理性。無益。そして、彼らが、必ず例題としてあげて迫ってくるのが、

パイプくわえて
口笛吹いて

という歌詞なのである。パイプをくわえながら、どうして口笛が吹けるのだ。こういうことを平気で書くのが歌謡曲なのだ。実にくだらん、と、こうなるのである。

そして、その人たちは、いまだに、歌詞というものは、そういうものだと思いこんでいるのである。逆にいえば、数万曲だか数十万曲の中で、テキがつっこみ得る材料は、それしかないということもできるのだ。実に立派なものではないか。

ただし、そんなことを楯にとって、ぼくはやり合うつもりはない。それより、歌謡詞というのは、こんなに変わったのだということを知ってもらいたいと思うからだ。

一言でいって、くだらなくないのである。それどころか、ぼくは、何よりも的確に時代をとらえ、しかも、スケッチや模写に終わらず、その時代に対するアッピールや、次代に対する期待や危機感をも表現し得ているものは、これしかないと断言できるほどなのである。

政治家の政治理論や、文学者の日和見論文よりは、利権や見栄がからまないだけ、よほど真実にふれているはずなのである。

〝パイプくわえて〟に怒る人たちよ。もう一度今の歌に耳を傾け、その後で、感想を述べたほうが身のためだよ、とぼくはいいたい。

それとは別に、日本人のつまらなさ、余裕のなさというのは、実は、この〝パイプくわえて〟を許さない精神ではないかと思っている。

低劣。支離滅裂。非論理性。無益。ということも、心の持ち方しだいでは、大衆性。飛躍。超論理性。無害。こうも書けるのである。楽しむことの苦手な人々に、ショックを与えてやるのも、これからの作詞家の任務ではないかと思う。

恋と愛との区別ができる

歌詞に使われていることばを分類してみると、何が多く使われているかわかる。それは、「雨」だろうか、「港」だろうか、「涙」だろうか。やっぱり、「恋」と「愛」がいちばん多く使われているようである。

ただし、恋と愛の使いわけができるようになったのは、ごく最近のことではないかと思う。それまでは、ほとんど同義語として使われていたようである。

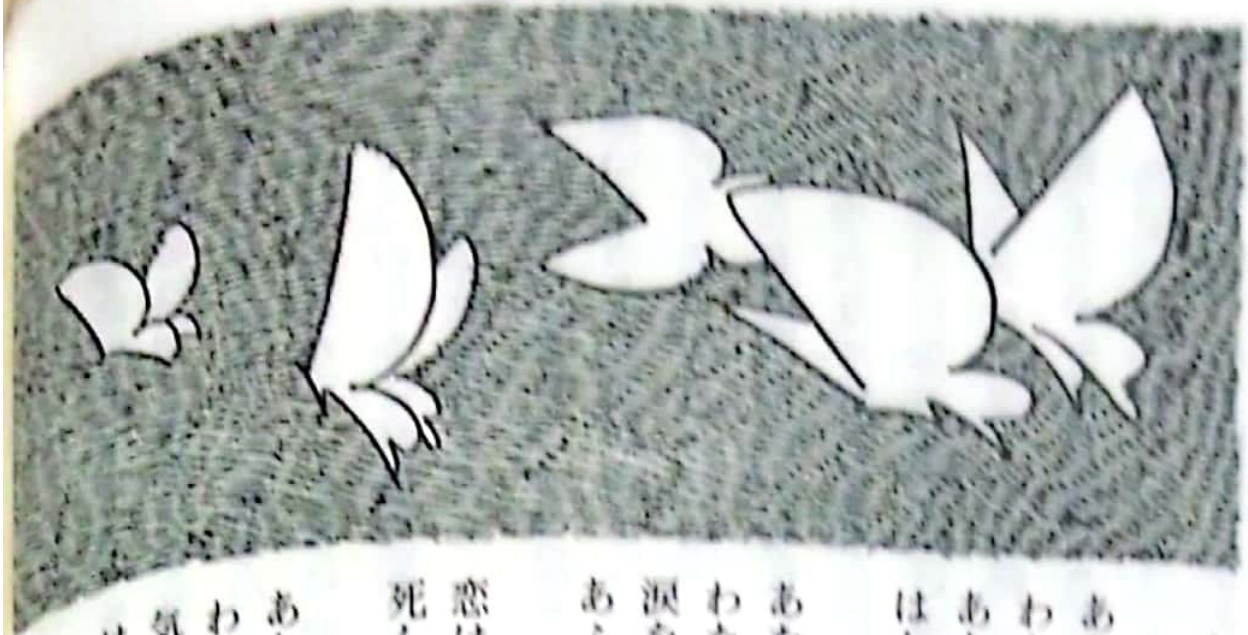
つい最近、あるレコード会社の人から、「日本には、どうして『愛の讃歌』のような歌ができないのだろうか」といわれたことがある。それに対して、ぼくは、「日本には、本来、愛というものがないから」と答えたものである。「しかし、それにしては、作詞家は、ずいぶん、愛とか恋とかということばを使うではないか。それでも、愛はないというのかい」と逆襲してくる。

そこで、ぼくが答えたことを要約すると、こういうことである。

日本には、恋も愛もないのではないかと考えている。あるのは、男と女の縁（えにし）であったり絆（きずな）であったりで、恋というものとは、また違う気がするのだ。

非常に便宜的に、恋とか愛とかということばで表現しているが、内容的には、ほとんどが「縁」であり「絆」である。

CamScannerでスキャン

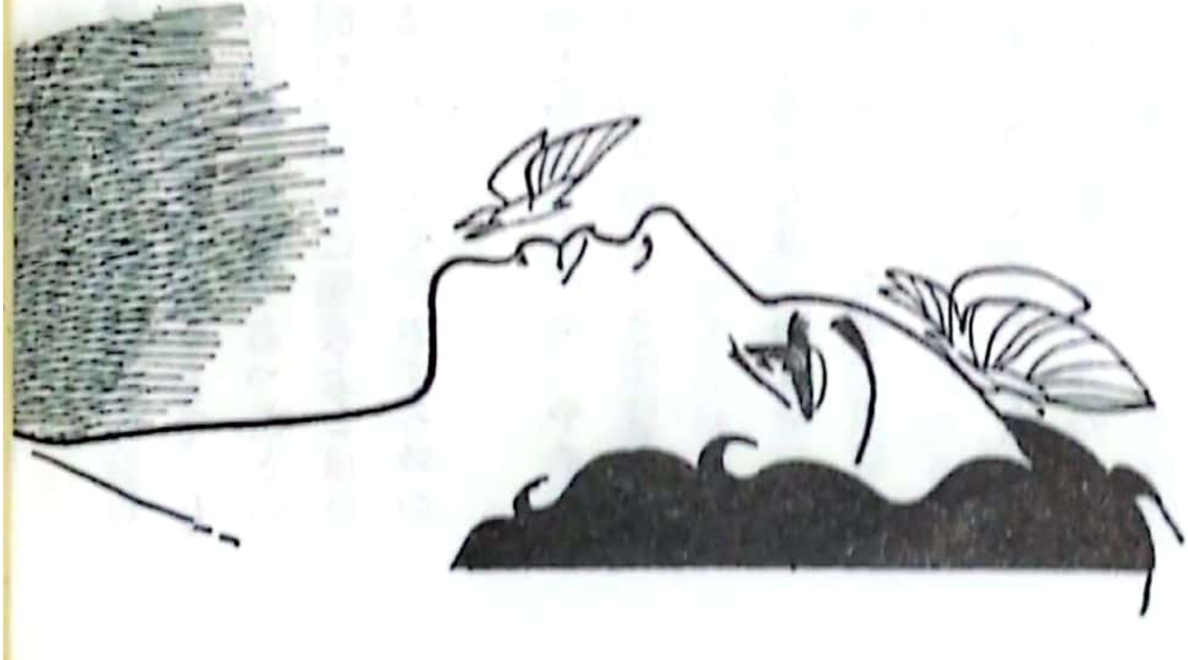


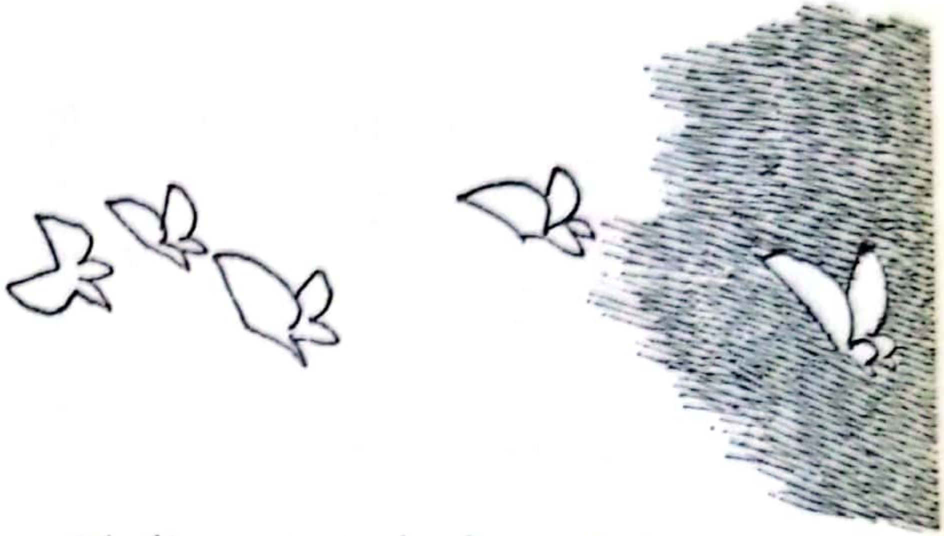
白い蝶のサンバ

あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
あなたの胸　あやしい　くもの糸
はかないいのち　さだめなの

あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
涙をため　くちづけ　受けるのよ
あふれる蜜に　酔いながらおぼれるの
恋は心も　いのちもしばり
死んで行くのよ　蝶々のままで

あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
気ままな夢　忘れて　苦しむの
はかないいのち　恋のため散らせるの





あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
あなたの胸　あやしい　くもの糸
はかないいのち　さだめなの

あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
ふるえる羽　はげしい　恋に灼く
二度とは空に　帰れない夜に泣く

恋は心も　いのちもしばり
死んで行くのよ　蝶々のままで

あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
朝日の中　うつろな　蝶は死ぬ
はかないいのち　恋の火を抱きしめて

CamScannerでスキャン

歌える国民になった

流行歌というものを、数多く聞いていると、こんなことを考える。

ああ、三尺高いステージがあって、歌手はそこで歌い、座敷の客席で、客がウットリと見上げながらきいているのだな、ということがありありとわかるのだ。そして、お客の姿勢としては、咳ばらい一つもためらいながら、歌の名手のために気持を集中させている。結構な姿勢ではないかというかもしれないが、これは、音楽ファンがコンサートを静聴するのとは違うのである。なぜか、まったく自分が歌えないから、歌える人を羨望のまなざしで見ているに過ぎないのである。

そして、日本人とは、元来、歌えない国民だったのである。

流行歌というのは、この三尺高いステージと、座敷の客席の関係でつくられていた気がする。

そして、その時代が長く続いた。しかし、今、この関係は、完全といっていいほど破れたことを知るべきではないだろうか。

歌手自体にしても、スタンドマイクからハンドマイクに変わったのだ。作詞の姿勢も変わってきて当然だと思うのである。

みんなの周囲にギターを持っている人は何人いるだろうか。

フォークソングを歌う人が何人いるだろうか。

とにかく、音楽と隣り合わせで暮らしている人がいっぱいいるのだ。どなたか歌いませんか？と声をかければ、ハァーイと手が上がる国民になってきたのだ。

三尺高いステージの感覚は、作詞をはじめる前に、ふり捨てるべきである。歌わない人にきかせる歌と、歌いたい人にきかせる歌では、おのずから違ってくるはずである。

たかが作詞家というなかれ

作詞家でありながら、「たかが作詞家」という人がいる。どういうつもりなのだろう。そんなにイジけた小さな仕事だと思っているのだろうか。

作詞家の仕事は、原稿用紙一枚の中の仕事ではない。

原稿用紙のマス目を埋める事が作業ではないのだ。

一枚のレコードの最大稼動員数を考えてみたことがあるだろうか。レコードが百万枚売れたとする。一家族平均四人として、それで四百万人。テレビで一回歌えば何千万人かが同時に見る。その積重ねを考えると、天文学的数字になるのだ。もしかしたら、一億人のうち、意識人口のすべてに訴えかける力を持っているといえるかもしれない。

「たかが」とはいえない力があるのである。前にもいったように、やせた作詞家にはな

らないで終わるのではないか。

3　人間的コンピュータ——ぼくの詞の書き方

コンピュータで分析する

ぼくの作詞のスタートは、やはりコマーシャル・プランである。

たとえば森進一を売るとしよう。これは非常に高級なメーカー品のウィスキーである。ところが、最近、新しい輸入製品がどんどん出てきて、競争が激しく、困っている。メーカー品だからといって、ふんぞり返っていられなくなった。

これを盛り返すにはどうしたらいいか、という考え方である。

このウィスキーの特長はなんだろうか。香りなのだろうか、酔い心地なのだろうか。

昔は酔うことが第一で、味は二の次であった。今は、むしろ、あまり酔わないことが第一にきているのかもしれない。ひょっとすると、このウィスキーは酔いすぎるのではないだろうか。

こうして結論を出していくのがぼくの流儀である。

「このウィスキーの味が好きな人もいる。だから味を変えるわけにはいかない」

「では、キャッチフレーズと、それにつけるコマーシャル・ソングを変えて、もっと若い人にも飲める酒だという雰囲気にしていこうではないか」

「そして、ウィスキーは冬場のものではなく、夏もおいしく飲めるんだということを大々的に宣伝しよう」

こんな風にして、作品のベースができあがっていく。

尾崎紀世彦なら、「今はクール・ファイブと藤圭子と森進一と、演歌全盛の時代である。こんなときに尾崎という新しい商品を世に出すには、どうしたらいいか」と考えるわけである。

ここまでがぼくのコンピュータ的部分なのである。

「阿久悠は、尾崎・ポップス・発売何月……とボタンを押すと作品が自動的に出てくるコンピュータ作家だ」と評する人がいるが、コンピュータでできるのはここまでなんであって、あとはもっとなま身の作業である。

ないで、なんとなく詞を

どない。

　だれに歌わせるかも決めないで書いた詞は、たとえば値下がりした株券みたいなものだ。ぜんぜん無価値かといえば、そうでもない。すぐには役立たないけれども、いつか、その詞がぴったりする歌手が見つかるかもしれない。それまで待てばいい。

　ただ、現実には、日本のレコード界というものが、そういったシステムになっていないということである。今の日本には、アメリカのように、一つの作品がまずあって、それをだれが歌うかというシステムがない。売ろうとするタレントが先にある。

　ぼくは、今の状態がベストだとは思っていない。いずれは、作品というものがまずあって、それを歌うタレントが二〇人も三〇人もいるといったように変わっていくのではないかと考えている。

まず映像を思い浮かべる

　ぼくの詞の書き方の特徴は、まずこれだろう。頭の中に、ある情景を描いてみる。

　たとえば、尾崎紀世彦に別れの歌を歌わせようとすると、どんな別れなのか、その状況を描くわけである。

　日本には、別れの歌はたくさんあるが、そのシーンは決まりきっている。必ずどちらか

一人が去って行き、一人は後に残される。残された一人が「待って！」と追いすがるか、「ひどい人……」と恨むかである。

何か、もっと違うシーンはないか。ある。それは、納得ずくで、二人が同時に出て行くという情景である。

もう一つは、尾崎についてある情景を考えるとき、それは日本ではなくヨーロッパ的だということがある。

つまり、二人が同時に去って行く別れの場所は、日本屋根のイメージではなく、アパートか、あるいはマンションである。パリの裏街的な、生活のにおいのするマンションである。

こうして思い浮かべたシーンをもとに、『また逢う日まで』を書く。

また逢う日まで
逢える時まで
別れのそのわけは
話したくない
なぜかさみしいだけ

なぜかむなしいだけ
たがいに傷つき
すべてをなくすから
ふたりでドアをしめて
ふたりで名前消して
…………

タイトルから決める

詞を書くのに、ぼくは何がなんでもタイトルから決めてしまう。

コンピュータ的分析で、雰囲気や狙いは決まっている。頭の中にハッキリした映像もある。そこで『また逢う日まで』とタイトルを決めるのである。

途中から書き始めるということはない。

「あ、いいことばを思いついた」といってノートにメモしておき、そこから少しずつイメージをふくらませていく人もいる。ぼくにはそれはできない。

また、途中まで書いて、そこで中断することも絶対にない。この点も、他の作詞家の中には、少しずつ何日かかけて書きあげる人もいるらしい。らしいというのは、「いま半分

できているから、あと三日もすれば……」といった話をわりとよく聞くからである。

ぼくは、詞を書き始めたら、終わるまで絶対に他のことはできない。

たとえば、レコードのAB両面を書くとしよう。A面のタイトルを決めて、詞を書きあげる。それからB面にとりかかる。A面を書いていて、ちょっと行きづまったとしても、「これはあとで考えることにして、先にB面をやろう」ということができない。

ほんとはそこで一休みして、B面を書いて気分を変え、またA面をやればいいのだ。そのほうがはるかに能率があがることはわかっている。しかし、できない。

これは、プロとしてはマイナスの点かもしれない。

推敲はしない

ぼくは、推敲を重ねるなんてことをあまりやらない。

いちばん最初に出てきたことばは、やっぱりいちばんフレッシュだ。推敲して書きなおし、それで詞がよくなった試しは、まずない。

「歌ってみると、ここがちょっとひっかかるから、なおしてくれないか」

「どうしてもひっかかるなら、しょうがないからなおそうか」

そこで詞のことばを書きなおすと、後になって、「やっぱり最初のままでやったよ」な

んていってくる。こういうケースは、よくあることだ。

「これは非常に新しいことばだ」などとほめられるのは、ほとんどの場合、ふっと出てきたことばである。プロならば、推敲に推敲を重ねてしぼりだすのではなく、自然に、湧き出るように出てこなければウソだ。

これを時間でいうと、ぼくの場合、だいたい二時間で一篇である。短時間でできたものほどいい。

一晩考えても、どうしてもまとまらないということも、もちろんある。すると、「こんなに時間をかけたんだから、これは力作だ」なんていっている。たしかに、力だけはかかっている。しかし、それはやっぱりダメなことが多い。どこかに不自然なところがある。ムリにしぼりだしたようなところが残っている。

歌謡曲の詞は、精神や心情だけではダメなのだ。それに生理やアクションが加わって、なおかつ全体が快いものでなければいけない。

中味は優れているし、いいことをいっているんだけれども、音にして歌ってみると、生理的にスッキリしない、というのはダメ。ムリに書いた詞には、それが多いのである。

テクニック・ア・ラ・カルト

CamScannerでスキャン

短時間で、一気に書きあげる間にも、実際にはいろんなテクニックを使っている。たとえば、一つの物語を詞にするにも、長篇形式で全部を語るのか、その中の象徴的な一シーンだけを書くのか。どちらかに決めなければいけない。どちらが、より効果的かを考えるわけだ。

ぼくの作品でいえば、『さんげの値打ちもない』は長篇で、『また逢う日まで』は情景である。

一人称か三人称かというのも、テクニックの一つである。

これは、単に文体だけのことではない。私小説作家風のアマチュア作詞家は、よくこれをまちがえる。だから、三人称になっているようにみえて、実は一人称の変形にすぎないじゃないかということになる。

三人称というのは、初めから、物を見る目が三人称になっていなければできない。

また、これをわざとゴチャまぜにするというテクニックもある。

ぼくが書いた『銀座・おんな・雨』という詞がある。初めの四行は一人称で女が語っているが、そこでボンと切れて、あとの二行は、銀座の隅にじっと座っている手相見のつぶやきみたいなものだ。

銀座・おんな・雨

だから別れました　今朝のことです
いつか笑い合って　逢える筈です
あゝ　あの人はいい人だったけど
このまま暮しちゃいけない人だから
（一人称）

夜の銀座に雨が降る
今日はどの娘が泣くだろうか
あゝ……
（三人称）

なんにでもとびつく

ぼくは貪欲だと自分で思っている。これまでにやったことのない仕事の話だったら、絶対に断らない。「それは初めてだが、面白そうだからやってみよう」というわけだ。

「いや、それはぼくのカラーじゃないから」なんて絶対にいわない。

ところが、「おれは股旅物はいやだ」という人がある。そういう人は作詞家には向かない。

自分に経験のない分野や、自分が得意でない分野の仕事がきたら、逆にそれを面白がる

ませてなければならない。

ただ、股旅物といわれて、すぐに固定客を書こうとするのでは、これまでとかわらない。七二年版の股旅物とは何だろうかと考え、「木枯し紋次郎」より新しい股旅といえば、マカロニ・ウエスタンのムードでいこう」ということでなければいけないのである。

そこに、作詞家の個性がある。昔の股旅は義理と人情の美しさだった。しかし、やくざを描くのに、いつまでも義理と人情ばかりでもあるまい。

ぼくは、東映の仁侠物に通じるような詞もいくつか書いたが、それはみな、男が死ぬ歌である。股旅物にも、何かハッキリした、自分の個性、主張を入れなければいけない。

自動車型バッテリー充電

作詞家は、一作書くごとに何かを吐き出している。そのままでは、いつかネタ切れになり、枯れてしまう。

昔の作詞家は、材料を仕込む時期と、詞を書く時期が、わりと分かれていた。一年間、書くだけの物は書いた。次の一年はヨーロッパに行って、新しいタネを仕入れてこようというやり方だ。

ぼくにはそれができない。もし一年間ヨーロッパを歩いてきたら、帰ってから詞の仕事

CamScannerでスキャン

なんかしないだろう。本を書くとか、写真集を出すとか、別の方向にいってしまう。

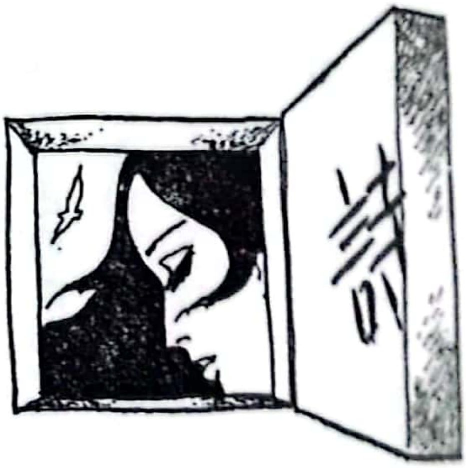
だから、ぼくの場合の材料仕入れは、クルマのバッテリー方式である。いつも、走りながら充電する。一つの素材を使ってしまったら、そのときに、必ず新しいタネを仕入れておく。

たとえば、作詞をして、それに作曲家が曲をつけた。それを聞きながら、「ああ、これは新しい構成だなあ」「こんどはこれをいかして詞を書いてみよう」などと考えている。これが一つのプラスで、つねに収支は合っているのである。

CamScannerでスキャン

第Ⅱ章　「この道一筋」はもう古い

——ぼくはこうしてデビューした——



CamScannerでスキャン

1 詩が嫌いで映画好き——今に見ていろの時代

作詞家になろうと思ったことはない

初めに書いたが、この本はいわゆる入門書ではない。

どだい、作詞家なんて、なりたいと心に決めて一所懸命勉強し、その努力が認められてなるものではない。

ぼくもそうだった。ぼくは作詞家になろうと志を立てたのでもなく、そのためにだれかに師事したわけでもなく、特別の勉強をしたのでもない。ただ、気がついたら作詞家と呼ばれていただけのことである。

ぼくは、詩というものが嫌いだった。

大学時代は映画が好きで、映画をつくりたいと思っていた。その頃はまだ手に入りにくかったシナリオをようやく買って、後生大事に持ち歩き、シナリオの書き方を勉強したりしていた。

就職する段になって、まず映画会社を考えた。結局、それは断念したが、それでも、映

画に関係のある会社に入りたかった。そして、宣弘社という広告代理店に入社した。
宣弘社は、広告代理店としてテレビ映画をつくった最初の会社ではないだろうか。その当時は『月光仮面』をつくっていた。
これなら楽しく仕事ができるだろうということで、試験を受けた。競争率は高かったが、入社試験の問題が風変わりで、ぼくに向いていたためか、あっさり入社できた。
以来、独立するまで、ずっと宣弘社の社員として働いていた。そこでぼくは、商品を売るということ、そのためのプランニング、売り方のテクニックなど、後になって役立ったたくさんのことを覚えた。テレビの世界も知った。しかし、作詞家になるなんて、考えてもみなかった。
その後、ぼくはテレビ番組の構成やシナリオ書きもやったし、コマーシャル・ソングをつくったりもした。
ぼくは、「この道一筋」というやつが嫌いである。「この道一筋に六〇年」なんていうと、とても偉いことのように聞こえる。しかし、「ツマ楊子を削って六〇年、その道の名人」なんていわれても、「同じことを六〇年もやっていれば、だれだってうまくなるさ」と思ってしまう。
「作詞家をめざして苦節一〇年」なんてつまらない。きのうまで絵を描いていたやつが、

今日は作詞をしたっていいじゃないか。

ぼくにしても、自分の肩書きが作詞家だとは考えていない。それ以外の仕事もやっている。来年になったら、ぼくは写真家になっているかもしれない。それでいいのだ。

財産を貯える

ずっと宣弘社にいた間、一生そこにいて骨を埋めようと思っていたわけではない。いつかは独立するだろうと思っていた。

ぼくと一緒に入った連中は、次々にやめて、他の、条件のいい代理店などに移っていった。代理店の人間として多少役に立つなという意識ができると、月給の安さとか、いろんな条件を考えて、他社に移っていく。厚生施設にしてもそうだ。第一、「宣弘社の社員です」というよりは、「電通の……」といったほうが仕事がしやすい。

そんなわけで、みんなどんどんやめていった。

ぼくにはその気はなかった。やめるときは自分が作家として立てるだけの何かが身についたときだと思っていた。

雑誌の懸賞小説に応募して、発表された予選通過者の年齢を見ては、自分より年下のやつがいないのを確かめて、「まだまだ」なんて安心していたのもその頃だ。

何年かそれをやっていると、だんだん安心していられなくなってくる。若くていいものを書くやつが、少しずつではあるが出てきたからである。

「これはいかん。おれもそろそろ……」という感じになる。

ただ、ぼくは、物書きというものは、ある程度の財産が自分の中に蓄積されてからでないと、デビューできないと思っていた。作曲家なら、これは非常に感覚的なものだから、一七歳か一八歳でデビューしてもいい。それで十分やっていける。しかし、詞の場合には、そういったデビューのしかたをすると、一、二発はヒットしても、あとが続かなくなる。

だから、ちっともあせらなかった。

「そろそろやらなければ」とか、「三〇歳でデビューしよう。そして三五歳をピークにしよう」などと考えてはいたけれども、それはなるべくハッキリした目標をつくっておかないと動かないからだ。人参を馬の前にぶらさげて走らせるみたいなものであった。

三〇歳で世に出るためにはどうしたらいいかということよりも、もっともっと財産を貯えることのほうが先決問題だった。

そこで、いちばんいい勉強になるのは、テレビだった。

テレビには、あらゆる要素が入っている。同時性、広告性、音楽、ニュース――物を書くという本来の勉強もできるし、コミュニケーションの勉強もできる。

ぼくは、テレビ作家としての仕事に集中していた四、五年の間、同世代の作詞家たちに比べると遅れている。しかし、それが今のぼくを支える財産になっているのである。

『黒い花びら』に驚く

作詞家になりたいとは思わなかったが、書けないことはないと思っていた。宣弘社時代から、コマーシャル・ソングの作詞くらいはやっていた。もっとも、メインの大スポンサーのではなく、鳥取のデパートみたいなローカル・スポンサーではあったけれど。

鳥取まで出かけて行って、社長に会うと、「娘が弘田三枝子のファンで……」という。そこで打合わせをすませて戻り、詞を書いていると、社長からの電話で、「娘は最近九重佑三子のほうがいいといっている」なんていう。それで全部オシャカになる。そんな程度のものだった。

とにかく、ぼくは歌が好きだった。終戦直後からずっと、どんな歌が出たか、わりと知っていた。ただ、「おれが書くものじゃないな」という感じがあった。レコード界というものを、特殊な世界だと思っていたわけである。

それが特殊世界でなく、だれだって書けるんだと思うようになったきっかけは、『黒い花びら』である。

永六輔さんと中村八大さんがあの歌を発表したとき、「ああ、これならおれも書けるなあ」と思った。これは、軽く見た意味ではなく、前よりも評価したのである。そのときは書かなかったけれども、とにかく大きな刺激だった。非常に新しい歌が出てきて、これで歌謡曲が変わるだろうという感じだった。

ロカビリー・ブームのときにも、歌はずいぶん変わったのだが、それはやっぱり借り物の感じでしかない。アメリカの放出物資を着ているみたいだった。その点、『黒い花びら』はまちがいなく日本の新しい歌であり、永六輔さんと中村八大さんは、日本の歌謡曲を変えた人々の第一にあげられるだろう。その次が宮川泰さんである。

テレビ作家時代

テレビ作家としてやっていた四、五年は、ものすごく忙しかった。

そこで知ったことが二つある。一つは、テレビ作家というもののアピール力の弱さである。

あれだけ、毎日毎日ぼくの名前がテレビの画面に出ていたのに、ちっとも知られていない。名前を売りたかったわけじゃないが、レギュラー番組を五本も六本も持って、最低週五日は「構成・阿久悠」と出るのだから、もっとみんなに知られるものと思っていた。と

ころが、みんなはそんなもの見ちゃいないのである。

その点、レコードは、一発のヒットで、あっというまに知られてしまう。一枚のレコードのほうが、四、五年かかって営々と積み重ねたものより大きいのである。

テレビで知ったもう一つのことは、作家がそんなに偉くないということだ。こちらは、物書きの自己中心的な感じ方で、作家がすべての始まりだと思っていた。まず作家の作品というものがあって、そこから音楽ができたり美術ができたりして、広がっていくんだという意識がある。

ところが、テレビは違う。

テレビでは、みんな横に並んでいる。映画は、監督が天皇、脚本家が皇太子で、あとはずっと縦に並んでいる。アルファベットのTをさかさまにしたようなかっこうだ。

テレビの場合、演出も作家も音楽もタレントも、まったく同格で横に並んでいる。天皇はいない。無政府である。

これがいいのか悪いのか、ぼくにはわからない。問題が起きたとき、だれが責任をとるのだろう。セットがひっくり返ったら、それは美術の責任になるのか。演出に責任はないのか。映画なら、おそらく監督が責任をとり、そのあとで美術担当者をぶんなぐる。テレビでは、そういうことはない。みんなが部分的に責任を持っていて、他のことは知っちゃ

いない。

これは、まったく新しいシステムである。この中からは、徒弟制度は生まれない。

テレビ作家として、ぼくはこんなことを知ったのだった。

作家といっても、そんなにドラマを書いていたわけではない。ほとんどが、音楽構成であった。音楽番組というと、最近はみんなヒット曲を並べただけのオンパレード物、ランキング物になってしまったが、当時はまだショー番組というものがあり、ショーの構成のうえで、いろいろ面白い企画を考えることもできた。

ぼくは、結構楽しく仕事をしていたのである。

劇画の原作に手を出す

その後、番組の関係から初めて作詞家としてレコードを出すことになり、少しずつ作詞の世界に近づいていくのだが、このことについては第二節(六三ページ)で詳しく書くとして、ここで、劇画のことに触れておきたい。

テレビというものが、作家の思想やカラーで番組全体を支配するのが不可能な世界だとわかってみると、当然欲求不満がおきてきた。完全に自分の考えで出せるものをやりたくなる。

そんなとき、宣弘社時代に知っていた上村一夫と会い、話しているうちに、「劇画を二人でやってみよう」ということになった。ぼくが原作を書いて、上村一夫が絵にする。

最初は、『平凡パンチ』誌に出した『パラダ』で、これは半年くらい続いた。時代劇の形をとった現代劇というのが狙いだった。

これを見たのか、漫画専門の『漫画アクション』誌が、二人で連載してみたら、という。

それから二、三年、『セクサス四八』『スキャンドール』『一匹女狼・グッバイ マリア』と続けた。『一匹女狼・グッバイ マリア』はあまり評判がよくなく、これを手なおしするよりは新しい企画でやろうといって、『俺とお前の春歌考』をやった。

内容は、そのときにはやっている歌を春歌になおしていくというもので、主人公は基地に生まれ育った若い男女である。これはぼくの持っている一つのテーマなのだが、アメリカに占領されている日本の、それもいちばん最先端である基地で生まれながら、当人たちはそのことを苦しいとも悲しいとも感じていない。ものすごくハッピーなのである。

基地は諸かるところだし、楽しいところだと思っているハッピーな二人を横から見ることで、何となく恐ろしく悲しくなるという書き方は成功したようだ。

その次に、同じく『漫画アクション』誌で『男と女の部屋』をやった。これは、読切連載の形で、赤線の女と客になる男の話である。同誌の編集長が赤線をやってくれというの

で、ぼくもそんなに詳しくは知らないから、ただそういう環境にあった男女として、まったく時代考証なしにやらせてもらった。

この『男と女の部屋』のテーマが、のちになって書いたぼくの詞『ざんげの値打ちもない』『無口な女の話』など一連の作品に通じている。

つまり、生まれがよくないとか、貧しいとか、育ちが悪いといった枷を背負いながら、それでも生きていく女の話である。そこで「つらい」と口に出すと、昔ながらの涙物になるが、ぼくの作品の中の女は、「それでも、別に楽しくないわけじゃないさ」と居直るのである。

その意味では、だれがつけたか知らないが、『ざんげの値打ちもない』を〝劇画演歌〟だという説には、納得できるのである。

2　あせらず騒がず少しずつ——作詞家駆け出し時代

東京サウンドをつくれ

テレビ作家としてやっていた昭和三十九(一九六四)年のことである。

海の向こうでビートルズが生まれ、リバプール・サウンドが世界を席巻した。それまで

は、新しい歌といえば、ことばとメロディだけで考えていればよかった。そこに、サウンドというものがいきなりとびこんできたのである。

そこで、リバプールの片田舎で世界を驚かすようなサウンドが生まれるのなら、世界一のマンモス都市東京でそれができないはずはないという話になった。

そこにいたのは、日本テレビでいまプロデューサーになっている疋田さん、堀プロ社長の堀さん、ザ・スパイダースのリーダーだった田辺昭知、そしてぼくである。

ちょうどオリンピックで、東京が世界に宣伝されるときである。タイミングもいい。名前はズバリ、「東京サウンド」にしよう。話はとんとん拍子に進み、そのための番組を企画しようということになった。

音楽の世界では、エレキが入ってきたところであった。これは大革命である。電気を使って音を増幅するというこの楽器がなかったら、サウンド革命はなかったかもしれない。

この新しい楽器を使って演奏するグループがふえているから、彼らをどんどん登場させる番組にしようではないかということが決まった。その中から、東京サウンドという一つのかたちが出来てくるだろうというわけだ。

こうして生まれた番組が、『エレキ・サウンド・世界へ飛び出せ』である。

[illegible]

ンド登場させ、予選をやる。最終的には、優勝したグループをリバプールに送りこもうではないか。

優勝したのは、のちにフィリップスから『いつまでもいつまでも』でデビューすることになるザ・サベージであった。

初めてのレコード

その頃のエレキ・グループは、歌なしの演奏だけであった。サウンド革命のもとはビートルズなのだが、むしろ演奏だけのザ・ベンチャーズとか、ザ・アストロノーツのほうが売れていた。

ところが、番組をやっているうちに、しだいに歌うグループがふえてきた。

当時の視聴率が一四～一五パーセント。いまは全体に視聴率が下がっているから一五パーセントなら万歳だが、そのときは二〇パーセントなければ合格とはいえなかった。もう一息、というところだった。どうやって二〇パーセントにするか。それには、やっぱり歌がたくさんあったほうがいいのではないかということになった。

番組の中で、毎週スパイダースに何曲か歌わせる。ところが、レパートリーはそんなにない。そこで、毎週、オリジナルを何曲かずつつくった。ぼくも詞を書いたが、どんな詞

だったか憶えていない。

優勝したサベージはヒットしたが、レギュラーのスパイダースにはヒットがない。何かレコードを出したいのだが、何がいいだろうかということになった。

スパイダースのレパートリーの中では、『フリフリ』が評判がいいようだ。では、B面は何にするか。

番組の中で、毎回視聴者を一〇〇人ほど集めて踊らせていた。その中に、新しいステップとして、モンキーというのが入ってきていた。これはブームになりそうだ。では、B面はそれでいこう。

こうして、ぼくの詞が初めてレコードになることになった。『モンキー・ダンス』である。ただし、『フリフリ』のB面だった。

これは売れなかった。買ってくれたのは、スパイダースのファンだけだろう。発売元のクラウンが、演歌のほうに力を入れていたし、スパイダースみたいなやかましいグループの歌がそんなに売れるわけがないということで、売るための態勢も整っていなかったからだ。

翌年（一九六六年）、日本ビクターがオランダのフィリップスと提携し、フィリップス・レコードが発足した。最初のタレントは、サベージ、スパイダース、カーナビーツ、ジャ

ガーズなどである。みんな、まだスターではない。ところがこれが非常に当たった。

ぼくはまだ作詞家とはいえない頃で、むしろ制作者の一人として、グループサウンズ時代の土台づくりに奔走していた。

GSブームの到来

スパイダースが『夕陽が泣いている』を出し、ほとんど同時にブルー・コメッツが『青い瞳』を出した。このヒットから、いよいよ二年間続いたGS(グループサウンズ)ブームが始まったのである。

たくさんの新しい作家がとび出してきた。作曲家ではすぎやまこういちさんがタイガースを引き連れて出てきた。作詞のほうでは、橋本淳、なかにし礼、鈴木邦彦、山上路夫といった人たちである。

ぼくにしてみれば、「あっ、ちくしょう。同年代のやつがやってるな」という感じである。ただ、妙な意地があって、「彼らは作詞家だが、おれはテレビ作家だ」と考え、それほど競争心をあおられたわけでもない。「そのうちにおれも入りこんでいくかなあ」くらいに思っていた。

ヒット賞をもらう

『モンキー・ダンス』のあと、ぼくはほとんど作詞の仕事をやっていない。

一方、ＧＳブームのほうは、売れに売れた第一期のブームを過ぎていった。次には、ただ可愛いだけのグループサウンズではなく、たとえばリズムアンドブルースとか、サイケデリック・ソングなどをとりいれた、新しい形に変わっていったのである。

そのときに出てきたグループに、ザ・モップスというのがあった。最近になって『月光仮面』などでヒットしているグループである。

そのモップスのために、詞を書いてくれないかという話がきた。サイケデリック・ソングで売り出したいというのである。

サイケデリックとは何かというと、ＬＳＤである。ＬＳＤの幻覚症状の中から生まれた歌みたいなものを書けという。ぼくはＬＳＤなんてのんだことがない。しかたがないからそのつもりになって書いた。『ブラインド・バード（めくらの小鳥）』である。Ｂ面は『朝まで待てない』。

結局、商売としては『朝まで待てない』のほうが売れそうだというので、Ａ面とＢ面を逆にして出した。

これが売れた。一七〜一八万枚売れたと記憶している。ＧＳブームの中で爆発的に売れ

たものに比べると少ないが、一七万枚売れればりっぱなものである。

ぼくは、これで初めてヒット賞と名のつくものを、レコード会社から貰った。そろそろ、欲が出てくる。ヒット賞まで貰ったんだから、これをきっかけにして、本気で作詞家になることを考えてみてもいいなという気になる。

ところが、いっこうに注文がこない。かといって、だれが歌うともわからないものを書いて、自分から売りこみにいくのもいやだ。それでは機が熟するまで待とうか、と、ふたたびテレビの仕事に戻っていった。

劇画に手を出したのは、このときである。

決してあせらなかった

こうして、また二、三年のブランクがあった。その間、なぜ詞を書かなかったか。売りこむつもりなら、チャンスだったのである。

というのは、厳然としてあった専属制度が崩れ、新人作家にとっては、レコード界が大きく門を開いていた時期だからである。

いわゆる演歌の時代には、新人がほかから入っていこうとしても、「こんな歌なら、うちに専属の名人がいっぱいいるよ」といわれてなかなかデビューできなかった。

作詞家になるには、まず有名な先生の内弟子になり、そのうちに可愛がられて、先生のレコードのB面を書かせて貰う。しばらくすると、のれん分けである。「こんどおれんとこにきた仕事、あれやっていいよ」というわけだ。そういうことでしだいに仕事の場を広げ、一人前になっていく。

ところが、グループサウンズという、まったく新しいサウンドがどっと入ってきた。これまでになかった、電気で増幅した音で訴える歌となると、これはもういままでの専属作家たちには書けない。こうして、GSブームの前に、専属制度は崩れ去り、かわりに才能のある二〇代の作家がどんどん入りこんできたのである。

ぼくは、その波に乗り遅れてしまった。モップスに関してだけは、いくらか詞を書いていたが、さっぱり売れない。なぜなら、モップスはGSブームの最後になって出てきたグループである。デビュー曲は、かろうじてブームの恩恵を受けたが、二曲目になると、もう爆発的なヒットは期待できなかった。

そこで、GSブームの嵐が吹き荒れているうちに確固たる足場をつくってしまった人たちはいい。みんな、一年間で何百万枚売ったという実績を持っている。そうなると、もう大作家である。

ぼくはといえば、敵が何百万枚なのに、たった一七万枚の実績しかなかった。

CamScannerでスキャン

しかし、ぼくは決してあせらなかった。自信はあったし、自分の周囲が少しずつ広がっていくだろうという感じを持っていた。

3　作詞家と呼ばれて——実質的スタートの時代

『白いサンゴ礁』のこと

グループサウンズの第一期全盛時代に続いて、サイケデリック・ソングでデビューしたのがモップスなら、その次のものとして、リズムアンドブルースで出てきたのがズー・ニー・ヴーである。デビュー曲は、山上路夫さんの『水夫の嘆き』。

その二曲目をという話がぼくのところにあって、『白いサンゴ礁』を書いた。

このときに考えたのは、

①一対一の関係で訴える従来のグループサウンズとは違うものを、

②男と女のロマンスではない男のロマンを、

③季節(三月発売)からいって海の歌を、

といったことだったが、詳しいことは第Ⅲ章(八九ページ)で書くので、ここでは省略する。

なかなかいい詞だったと思うし、村井さんがとてもさわやかなメロディをつけてくれ、

町田君が抜群の歌唱力でこなしてくれた。今でも好きな歌である。

ほとんど同じ頃、キャラクターズの『港町シャンソン』を書いた。

キャラクターズというのは、「赤坂ミュージカル」などもやった歌と踊りのグループであるが、これがザ・キャラクターズと名前を変え、女の子を一人加えて、歌うグループとしてデビューしたいという。

いちばん考えたのは、彼らの持っているモダンな雰囲気が、魅力なのか邪魔なのかという点であった。モダンすぎて、大衆にスッとなじめないような気がしたのである。

これは、メロディが先にできていた。チャイナ・メロディである。キャラクターズにチャイナ・メロディを歌わせようと考えたディレクターも偉かったと思う。

ぼくは、もう一つその上をいこうと思い、『港町シャンソン』という、顔が赤くなるようなタイトルをわざとつけた。

港町今日も暮れて　恋がひとつ
ブイのかげ花びらが　すすり泣いてる
どこにもあるような　男と女
霧が降り涙ぐむ　せつない別れ

港町今日も暮れて　恋がひとつ
鷗さえ眠るころ　たたずむ女
どこにもあるような　男と女
約束のはかなさを　知っているのに
…………

さすがのぼくも、ちょっとテレた。そこで、どこにでもあるような普通のタイトルを別につけて、「できれば『港町シャンソン』でいきたいんですが……」といったら、そのとおりになった。

ものすごくアンバランスな歌だった。古くさい詞にチャイナ・メロディ。おまけにノコギリがヒュルヒュルと入る。たとえていえば、和洋折衷に中華をふりかけたようなゴッタ煮である。

これが売れた。『白いサンゴ礁』とならんで、まったく同じペースで売れた。ランキングでいうと、一方が二五位なら二五、二六と並ぶし、一方が一八位にいくと一八、一九と並ぶ。

阿久悠という名前が二つつながって見えるのは、めだつものである。急に作詞の仕事がふえることになった。だから、ぼくの作詞家としての実質的なスタートは、このときであろう。ぼくの名前が『白い蝶のサンバ』でもっと広く知られるようになったのは、それから半年後であった。

4 走りながら充電する——それから現在まで

一日一詞

今よくきかれることは、一日何篇ぐらい書きますか？　ということと、今まで何篇ぐらいつくりましたか？　ということである。

しかし、この問いに対して、正確な答えができたことは一度もないのである。ことに、今までに何篇という問いにはまったく困惑するのだ。いまだかつてただの一度も、自分の書いた詞の数を数えてみたことがないからである。

ただ、ムード的にいって、毎年毎年二倍の篇数になっているような気はしている。

どうなんだろう。今までに何篇というのはそれほど問題になることなのだろうか。仮に詞を書ける能力が一〇〇〇曲リミットときめられているのなら、後いくらしか残ってい

ない、大事に書かなければ、というような心配をするのだろうが、そうでもない限り、何も、〝ただ今何曲〟的に数えることはないような気がするのだ。また、逆に、積みあげることが価値あるものであるのなら、今日も一曲ふえた、あ、また二曲ふえたと楽しみにしながら数えるのであろうが、そんなものでは決してないのである。

第一、今のぼくには、過去をふりかえっている余裕はまったくない。もし、仮に、年度別生産詞数なんてものをつくりはじめたら、その時阿久悠は引退を予感していると思われても仕方がないと考えている。

さて、月産いくらかとなると、少なくとも、現在のことであるから、数えれば数えられるのである。ただし、これも、気分の問題で、何となくやりたくないのだ。数から、妙な圧迫を受けるのもいやだし、妙な反省を強いられるのもいやだからである。

ぼくが現在書いている詞と称するものは、歌謡曲(ポップスも演歌も含めて)、CMソング、テーマソング、ステージ用詞、児童用ソングと、可能な限り広がっている。だから、少なくとも、一日一詞は書いているだろう。たいへんなことである。

一日一詞は、一月三〇詞、一年三六五詞である。このペースで一〇年続けるには、三、六五〇詞をものにしなければならないことになる。

そして、その三、六五〇詞は、すべて異なった魅力を備えていなければならない。いか

にたくさんのひきだしを持っていなければならないかということである。

実働一八時間

フリーの仕事というものに対して、みんな憧れを持っているらしい。「いいですね。時間が自由に使えて、朝寝はでき、休みたい時には休める。出勤表もなければ退社表もないのだから」なんてことをいわれるのだが、それは大きなまちがいだということを身をもって証明したいと思う。

それは、フリーであるから、休もうがどうしようが、仕事のキャンセルでない限り、どこからも苦情は出ない。ただし、休んでいる間の保証はまったくないのである。それに、フリーになって時間がいっぱいあるほど、せつなく、苦しいものはないということを知っておくべきである。

ぼくは、一日の実働平均一四時間、時には一八時間は仕事をしていることがある。完全に普通のサラリーマンの倍は働いているのだ。それも、体力と神経を酷使しながらの一八時間である。耐えることができるだろうか。それも一日や二日でなく、一年中続くのである。

ぼくの秘書が黒いノートを持っている。それに、ぎっしりスケジュールが書きこまれて

いる。それにしたがって、ぼくは行動し、考えるのである。ただし、黒いノートに使われることはないように、あくまで、ぼくや秘書の意志で、黒いノートを使うように心がけてはいる。

参考のために、ある日のスケジュールを見てもらおうかと思う。

左のような感じである。これは、比較的多忙な日の例であるが、決して特別の日ではないのである。

見てわかるとおり、午後一時から仕事が始まって、十二時まで、びっしりと予定がつまっているが、執筆時間というものは入っていない。すべて、行動している時間なのである。

（4月11日　火曜日）

1 ─NTV　紅白歌のベストテン打合わせ（三A会議室）
2
3 ─NTV　スター誕生打合わせ（四A打合わせ室）
4 ─「作詞入門」原稿渡し打合わせ
5 ─村井邦彦氏打合わせ
6 ─CMソング録音（KRCスタジオ）
7 ─ビクター小沢氏打合わせ
8
9 ─猪俣公章氏誕生パーティ
10
11
12

（今日書くもの）

●坂本九プレスリーを歌う用の詞（残り6曲）

●スポーツニッポン原稿（5日分）

CamScannerでスキャン

会議、打合わせ、立会い、それらで一日はしめられてしまっている。そして、これが、欠かすことのできない大切な時間なのである。

では、いったいいつ書くのか。たいてい、深夜一時から朝七時頃まで。この時間に、すべて集中させ、瞬間爆発的に書きすすめていく。やっと予定の仕事を終え、寝ようかなと思った頃には、すっかり次の日になってしまっている。隣近所では、今日の生活をしているのに、ぼくだけは、まだ昨日なのである。常に一歩人より先がけているつもりが、この点では、半日遅れている寂しさを感じないわけにはいかないのだ。

こういう生活を毎日毎日回転させていくとなると、よほど丈夫か、神経が太くないとつとまらないとしみじみ感じている。

たいして丈夫でもなく、たいして図太くもなかったぼくが、現象的には、丈夫で図太い状態を保っていられるのは、何に原因しているのかは、自分でもわからない。

ぼくと同じ程度の作詞家になるのでも、このようなスケジュールである。ぼくをはるか下に見おろす作詞家になるためには、たとえ、才能がぼくの倍あっても、これ以上のきびしさに耐えねばならないだろう。

仕事は常に倍々

ＣＭライターからはじまって、放送作家、劇画作家、作詞家と、いろんな仕事を手がけてきたが、ぼくの場合、職業替えでは決してないのである。

①ＣＭライター
②ＣＭライター兼放送作家
③ＣＭライター兼放送作家兼劇画作家
④ＣＭライター兼放送作家兼劇画作家兼作詞家

というように、新しく手をそめた仕事の分だけふえていっているのである。したがって、仕事の量的には、いまだかつて、一度も減ったことはない。年々、倍々とふえていっているのである。

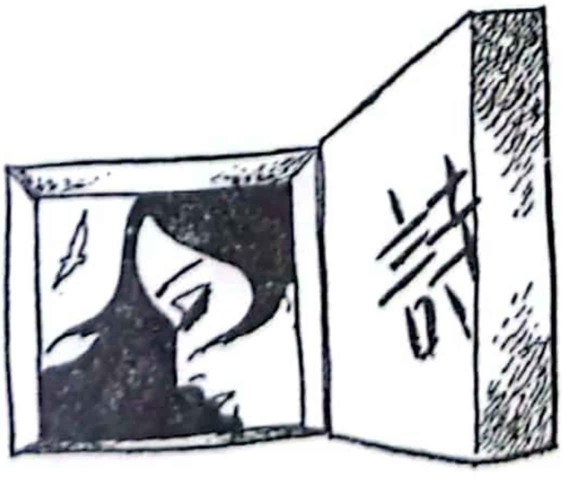
たいへん恵まれているし、幸福なことであるといわなければならない。それだけに、年々倍々の勉強を強いられている状態である。

この先、手がけてみたい仕事は山ほどある。それらが、さらに、倍々とふえていったらどうなるのであろうか。何かと別れなければならないことも出てくると思う。しかし、正直な話、毎年、今年の仕事の量が限界だろう、来年は考えなきゃ、と思っているのである。そういいながら、ここ五年ばかり、逆に倍々と仕事をふやしてきている。それを考えると、まだまだできるとも思えるのだ。

よくいうことだが、本当に、ぼくは、走りながら充電するタイプであるらしい。仕事で、使えば使うほど、ひきだしがふえていっているような気がする。同時に、違うジャンルの仕事をしているということが、プラスになっているのかもしれない。たとえ、体力的に楽であっても、作詞家一本槍であったなら、ぼくは今頃放出しつくしてしまっている気がするのだ。

第Ⅲ章　ヒットはこうして生まれた

——阿久式ヒット製造法——



CamScannerでスキャン

1　サイケデリックな原色のイメージ ―ブラインド・バード

だれかが愛を　持ってゆく
だれかが愛を　踏みにじる
弱い小鳥は　悲しく
めくらになって　夢を見る
何も見えない　その中で
真赤なバラが　咲きほこる　Oh!
Please kill me　しあわせのうたに
Please kill me　しあわせのうたに
Oh!　Oh!
…………

『モンキー・ダンス』を踊るだけ

ぼくのほんとの意味でのデビュー曲となると、ザ・スパイダースが歌った『モンキー・ダンス』ということになる。といっても、おそらく憶えている人は一人もいないのではないだろうか。

それもそのはず、この歌は『フリフリ』という曲のB面に入れられたもので、ほとんど人目というか、人耳にふれていない、哀れな日陰のデビュー曲なのである。

なぜこれを、他人はともかく、作詞者であるぼくまでが日陰者扱いするかというと、ぼくのB面というものに対する現状への考え方であると答えざるを得ない。

レコードにおいて、B面というのは価値観からいけばまったくないに等しいものなのである。極端にいえば、何もなしでレコードを出すわけにはいかないから、何か入れておくという程度のもので、その哀れさは想像を絶するものである。

作家までが、「今日何曲書きました？」とたずねられて「五曲」と答えたとすると、それはA面のことで、B面用に書いたものなど計算にも入れてない現状だから、何をかいわんやである。

かくて、栄えあるデビュー曲で、想い出の曲であるはずの『モンキー・ダンス』が、ぼくのすべての作品リストから消され、不遇をかこっているというのも、B面の汚名を着たからに他ならない。

ぼくは、ここでハッキリさせておきたいのだが、B面を軽んじ、なければなくてもよいと思っているのでは決してない。現状のB面に対する考え方に疑問を持っているから、わが子『モンキー・ダンス』を犠牲にしているにすぎないのである。

A面には、売らなければならないという絶対責任がある。それ故に、さまざまな制約を強く受けている。それにくらべ、B面は、今のところ、まったく自由の身なのである。

なぜ、これを、音楽の解放区として活用しないのだろうか。A面を書いた作家が、ぜひ音楽的実験を試みたいというなら、そうさせないのか。タレントが、今はまだその時機ではないが、近い将来必ずこういう傾向のものに取り組まねばならないというようなもののテストの場に、どうして与えないのか。

また、いきなりコマーシャルなA面に起用するのは危険だが、その音楽センスを試してみたいという新人作曲家の力だめしの場に、どうして解放しないのか。

考えれば、活用方法はいくらでもあるのである。

それを現状では、まったく日陰の存在にしてしまっている。単なる埋めぐさとして作品を使っている。それならそれで、A面で苦労した分をB面で稼がせてもらおうかと、A面作家がB面も独占してしまうのである。もっと意義があれば、両面とも印税を稼がせろなんてケチなことはいわないはずである。

もっとも、A面で売れたの売れないのと責任とらされるのはいやだから、B面で結構ですという人もいるらしい。こんな人は、ぼくはクリエイターの精神を持ち合わせていないと思っている。

わがデビュー曲『モンキー・ダンス』よ。おまえは、B面の夜明けとともに復活する、とでもいっておこうか。

グループサウンズに新風を

『ブラインド・バード』は、『モンキー・ダンス』から二年ほどあとの作品である。グループサウンズが一つの盛りをすぎて、ただの宝塚男性版みたいな形では売れなくなっていたことは、第Ⅱ章で書いた。

ザ・モップスというグループに詞を書けといわれたとき、ぼくは、このグループに何か新しいものをつけ加えるとしたら何だろうかと考えた。モップスというのは、非常にきたないグループである。鈴木ヒロミツがあの顔で、タイガースの沢田研二のまねをして〝君だけにィ〟とやったんでは、見られたものじゃない。ウソかほんとかしらないが、テレビで彼がアップになったら、静岡のほうでおばあさんがショック死したという話もあるくらいだ。

CamScannerでスキャン

その頃、アメリカでサイケデリックというのが出てきて、『あなただけを』のジェファーソン・エアプレインなどがはやっていた。これをひとつ、モップスにくっつけようではないか。

これは、大ヒットというわけにはいかないだろうと思っていた。東京、大阪といった都会の、それもごく一部の人にしか受け入れられないかもしれない。しかし、モップスに大衆性を持たせようというのが、どだいムリな話なのだ。

アイデアがいろいろとあった。普通に歌わせるのではつまらないから、目かくしをして歌わせようといったものだ。そこから、『ブラインド・バード』というタイトルが出てきた。

イメージとしては、サイケデリックに近いものにできたし、〝どうか私をしあわせなうちに殺してほしい〟といったものも、これまでにないパターンで、ぼくは気に入っている詞の一つである。

ハッキリしていた企画

『ブラインド・バード』は、企画として非常にハッキリしていた。タレントの特長と弱点をしっかりと摑んだ企画だったと思う。

そのときぼくが総合プランナーとして大きなことをいえる位置にあったわけではない。
しかし、そういった考え方は、姿勢としてすでにあった。
現状把握、市場リサーチといったことなしに、個人の趣味で詞を書くのは絶対にいけないことだと思っていた。

イメージとしての狙い

最初にイメージとして考えたのは、この歌を聞いた人が、パッと原色を思い浮かべてくれればいいな、ということである。
サイケデリックなんていっても、それはどんなものなのか、LSDを飲んでみなければわからない。ぼくも飲んだことがないし、聞く人だって、アメリカのように麻薬を回し飲みしながら聞くなんてことはあり得ない。
すると、サイケデリックといってすぐに考えるのは、なんとなくひょうたん型の原色がまじりあっている感じ、というだけでしかない。
だから、目をつぶったときに、まっくらな中から真紅のバラがパッと浮かんでくる、といったイメージだけで、『ブラインド・バード』を書いた。

AB面が逆になる

B面は、もう少しわかりやすいものにしようと思った。アニマルズの『悲しき願い』とか、『朝日のあたる家』みたいな感じで、わりに絶叫できる歌にしようではないか。

そうしてできたのが『朝まで待てない』という、荒っぽい感じの歌である。

あきらめ捨てた　はずなのに
恋は眠りを　忘れさせる
闇に向って　お前の名を呼ぶ
今すぐ逢いたい　朝まで待てない

…………

ところが、いざとなって、どっちが売れるだろうかということになると、どうも『朝まで待てない』のほうがいわゆる歌らしい。

となると、企画のときにサイケデリックでいこうなんていっていたのはどこかに吹っとんでしまい、あっさりAB面を逆にしてしまった。

結局一七～一八万枚売れた。ぼくは初めてヒット賞をもらった。

ずいぶんたってからも「ブラインド・バード」が非常に好きだといってくれる人がいるし、ぼくにとっても、ある意味でのきっかけになっているかもしれない。

きっかけといえば、作曲の村井邦彦さんは、このヒットを機会に、一気に売れっ子になっていったが、ぼくは、また放送作家のほうに戻ってしまった。

2　山を選ぶか海をとるか——白いサンゴ礁

青い海原
群れとぶ鷗
心ひかれた
白い珊瑚礁

いつか愛する
人ができたら
きっと二人で
訪れるだろう

南の果ての
海の彼方に
ひそかに眠る
白い珊瑚礁
…………

男のロマン

ズー・ニー・ヴーのために『白いサンゴ礁』を書いたときにも、モップスのときと同じように、一対一で〝君だけにィ〞というやり方はもうだめだと思っていた。

それまでのグループサウンズの場合、タレントが〝君だけにィ〞と指さしたら、聞くほうはみな、〝あれは自分のことだ〞と思って聞く。タレントと聞く人とは、常に一対一の関係であった。それは、グループサウンズのスター・システムである。

次にくるものは、一対一でなく、一人のタレントが歌ったら、そのまま相手を大きく包みこめる形のものでなければならないとぼくは思った。

そこで、詞の内容も、個人的な男と女の物語でないものにした。大げさにいえば、男女

間の〝ロマンス〟ではなく、〝男のロマン〟にしようと考えたわけだ。

季節を次に考えた。発売が三月なら、四、五、六月と、夏に向かっての歌である。

海に向かっての男のロマン――あるかないかわからない夢のような白い珊瑚礁を見つけたときに、何か一つ、自分の心の中に、ハッキリしたものが芽生えてくるのではないか。

実は、ぼくの心の中には、そのとき、井上靖さんの『石庭』という小説があった。男と女が石庭をじっと見つめているうちに、自分の気持の中の正直でない部分が見えてきて、それをしゃべらずにいられなくなる、といった内容の小説である。もし石庭を見ることがなかったら、それはずっとそのまま、心の中に眠っていたかもしれない。

それに似たものが、あるかないかわからない白い珊瑚礁を見たときに、フッと心に浮かんでくるのではないか。これが『白い珊瑚礁』を書くとき考えたことである。

素材のとり方

同じことを書くのに、珊瑚礁でなく、山であってもいい。

雲の切れ間から、雪をいただいた何千メートルの山をパッと見た。その瞬間に、自分の中から、つきものが落ちたように、人生が開ける、というのでもいいのだ。

あるいは、深い深い海でもいい。あの青さを見たときに、パッと何かを感じる。

その素材となる場所をどこに選んでも、同じことは表現できる。そのときに、ほんとうの愛がわかる。ほんとの生き方がわかる。

ただ、それが山の中であるのと海に向かうのとでは、ニュアンスがまったく違ってしまう。

〝山を見たとき〟といえば、山へ何しに行ったのかということまで関係してくる。〝山へ〟というと、それはおそらく人生を変えようと思って行ったに違いない。それは前向きの姿勢でなく、一つの結論を出したくて山へ急いだといったニュアンスがある。

〝船に乗って海をどこまでも行く〟といえば、これは非常に安易なイメージだが、少なくとも何かを求めて旅立つというニュアンスになってくる。

どちらをとるか。同じテーマにしても、素材のとり方は重要なのである。

期待を感じさせる体言どめ

〝白いサンゴ礁〟の歌のうえの特徴として、〝体言どめ〟ということがある。

〝胸まで待てない〟と体言どめにすると、これはもう、まるで次がないみたいな状況になる。期待もへったくれもない。いいたいことだけわかってくれればいい、といったせっぱ詰まった状況である。

体言どめで〝群れとぶ鷗〟というとき、それがどうしたかということは別にない。そのことば、その情景から何を考えてくれるかである。

もっとも、ここまでこまかく、詞を書くたびに考えているわけではない。実際には、書いた結果がそうなっているのである。

しかし、それが自動調節みたいにできないと、作詞家にはなれない。

詞を書くのに、分析して、調査して、なんて書いたけれども、ほんとにそれを完璧にやっていたら、一か月かかって一曲書けるか書けないかである。それに近いことが、自動的にできなければいけない。

3　ブランクを考えさせない曲——白い蝶のサンバ

あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
あなたの胸　あやしい　くもの糸
はかないいのち　さだめなの

あなたに　抱かれて
わたしは　蝶になる
涙をため　くちづけ　受けるのよ
あふれる蜜に　酔いながらおぼれるの

恋は心も　いのちもしばり
死んでいくのよ　蝶々のままで

…………

カムバック・ソング

『白い蝶のサンバ』は、ハッキリとカムバックのためにつくった歌である。

森山加代子というタレントがいる。一時は売れていたけれども、ゴシップがあったりして、完全に忘れられてしまった歌手だ。これをカムバックさせたい。

では、どんなイメージでカムバックさせるかが、まず問題になる。

タレントが一時期消えていれば、一般の人々は、その間、そのタレントがどんな生活をしていたのかと考えるものである。森山加代子は女性だから、当然のように、男性問題に

ついての憶測が乱れとぶ。ひどく不幸な境遇を、ひどくいじけた雰囲気ですごしていたのではないかと考えたがる。

カムバックしたときに、そういった暗い影が感じられたら、絶対にマイナスだとぼくはまず考えた。あたかも全盛時代からそのままつながっていたような派手さ、華やかさ、勢いを出す詞でなければいけない。

そのためには、自分の気持を訴えかける歌ではダメだ。〝私はこうして、こんな恋をして、こう思っている〟というのでは、いくら歌としてよくても、タレントの、いちばん触れてはいけないところへ戻ってしまう。すると、聞く人は勝手に、〝ああ、あいつは四年間、あんな恋をして、ボロボロになっていたのか〟と思ってしまう。

森山加代子は、B面の『恋はいま死んだ』のほうを気に入って、「こちらのほうがうまく歌える」といっていたが、あれは全盛時代に歌うものである。

恋はいま死んだ

何も悔やみは　してないけれど
恋は死ぬのね　咲いたあとに
わかるわかるの　私には

これが別れの　はじまりと……………

歌としては、いいものだと思う。しかし、もし、この歌をA面にし、熱唱盤として出していたら、おそらく、あの華やかな森山加代子のカムバックはならなかっただろうと思うのだ。

カムバック・ソングに不可欠の要素は、爆発力だと思う。大衆によけいなことを考えさせないうちに、アレヨアレヨというううちに先制攻撃をかけ、ペースに巻きこんでしまう必要がある。それは、宣伝力ももちろん大きいが、作品自体に、そのような勢いを備えていなければならないことなのだ。

だから、シミル歌より、タタク歌のほうが、このような場合に適していると思う。

歌の世界と、歌手の世界が一致しているということは、まずないことである。ないことではあるが、一致させて見る傾向は大衆側にあるのだ。

私小説でもないのに私小説として読んでみたい気分が読者側にはあるものである。それにハマってしまうことは絶対避けたいと考えていた。

これほどまでに神経質になるのは、日本の風土的な問題が大きくからんでいるのである。

本来、恋とは、華やかであるはずのものなのであるが、日本では、そういうイメージでは恋は存在していないのだ。恋は人間を甦らせ成長させるものでなく、やせさせ、傷つけるものとして生きている。

恋は栄養ではなくヒ素のようなものというのが、日本人の恋愛感覚なのである。だから、どうしても真正面から恋にとり組んだ歌というのは陰湿におちいりやすい。愁嘆場、修羅場である。だから、この場合、どうしても、恋とガブリ四つの歌はやめたかったのである。

たいへん残念なことである。日本という国民性が、もし、ブリジット・バルドーや、カトリーヌ・ドヌーブのような女性の生き方を認めるものならば、こんな悩みはしなかったであろう。

ぼく自身は、いろんな恋を経験して、そのたびに人間的にも大きく、そして、きれいになっていく女の子が大好きである。「あいつは遊んでしようがないよ」などと、たとえ、悪くいわれても、事実、きれいになり、豊かになっていれば、それですばらしいことなのである。ただ、日本には、まだそういう女性は少ない。そして、まだ、日本人は、そういう女性をほんとうには認めない。

そこまでいっていたら、おそらく、華やかなカムバックの素材に、大いなる恋を選んだだろうと、今思うのである。

これは、まったく余談であるが、つい最近、バルドーのような生き方をする女性をテーマに『べべの微笑』という詞を書いたが、たいへんな拒絶反応をくらったことをつけ加えておきたいと思う。

派手な絵をつくる

さて、一口に、派手に、華やかにとはいっても、具体的にはどうしたらいいのであろうか。ぼくは、その時、自分の立場を、作詞家というより、むしろ、イラストレーターに置こうと考えた。どんな色彩をつかって、どんな図柄を、どんなタッチで描くかである。

『ブラインド・バード』をサイケデリック・ソングとよんでいるが、ほんとうは、『白い蝶のサンバ』のほうが、数倍サイケデリックなはずなのである。『ブラインド・バード』が、頭で創った幻想であるなら、『白い蝶のサンバ』は、感覚で創った幻想である。幻想というものの本質を考えれば、どちらが本物に近いかわかると思う。片や、幻想のために幻想を書き、片や、結果として幻想が感じられるのである。

ところで、イラストレーターの立場に自分を置いて、森山加代子の詞の素材を考えたわけであるが、当時、ポップアートというのが全盛であった。ピーター・マックスの出現はその少し後であるが、イラストの世界では、ポップアートが、とにかく王座をしめていた

のだ。それらを、何十枚か見てみると、なぜか必ず、蝶々が飛んでいるのである。太陽と月とロケットと花と蝶々と唇とが、ポップアートの型紙のように使われている。「よし、これで行こう」とぼくは思った。

蝶とは、いったい何なのであろうか。そこで、遊び半分に連想ゲームをやってみた。蝶からいったいいくつのイメージが浮かび上がってくるだろうか。

浮気者。短命。はかない。ホステス。ストリッパー。蜜。標本。コレクター。マダム・バタフライ。花畑。弱い。誘惑。貴族。売春婦。刺青。ステンド・グラス。灯。パリ。ニューギニア。靴下どめ。モスラ。ミヤコ蝶々。原色。快楽。溺れる。

これだけでもわかるように、実にさまざま、両極端のイメージを数多く持っているのだ。売春婦、貴族、どちらもうなずける。ニューギニアといえばそうかと思い、パリといえば、これまたそうかと思うのである。

要するに、〝蝶〟という絵を制約なしに投げ出しただけで、見た人がそれぞれ、何十種類ものイメージを浮かべてくれる。まさに、ポップアートであると思った。

蝶は、一口にいって、華やかさと、はかなさを両方持っているのだ。詞の上では、非常に便利な素材である。そして、それと同様に、白という色も、清潔、純粋、派手と、いろいろにとれる色なのである。

ただし、詞の中には白ということばは出てこない。〝白い白い蝶の羽根が……〟といってしまうと、最初の狙いとは逆に、イメージを固定してしまうことになるからだ。〝蝶の羽根が白い。それが血を流して赤く染まる〟的なことを書くと、ひどくつまらなく、単なる色彩になってしまうのである。

話題になれば売れる

『白い蝶のサンバ』は、いわゆる曲先行である。メロディが先にでき、後から詞をハメこんだものであるが、この曲を手にした時、これはとうてい人間の口では歌いこなせない早さだとまず思った。一六分音符の連続がいたるところに出てくるのだ。

しかし、絶対的に、この早口のたたみこみが生命であるから、何としてでも、歌いやすいことばを選び、しかも、テーマ、イメージにそったものを書かなければならないので苦労した。どういう詞をつけたかは忘れてしまったが、最初につけたものは、森山加代子がいかに努力してみても歌えなかったのである。そこで、あらためて詞を書きなおしたものである。

先にも書いたように、爆発力という意味では、まったく成功したといっていい。二小節しかないイントロ。〝あなたに抱かれて私は蝶になる〟という、のっけから早口でのたた

みこみ。まさに、あれよあれよという感じで、発売三週目に、売り上げ第一位の座をしめたほどである。

最初から、ある程度の自信はあったが、これはイケルと確信を持ったのは、別の理由からである。

発売後間もなく、たまたまカーラジオをきいていたら、ディスクジョッキーが、何人かのファンと話しているのにぶつかった。その時の話題というのが、次のようなものだったのである。

「あなたに抱かれて私は蝶になる、という歌がはやっているけど、抱かれて蝶になるってのはどういうことだと思う？」

「女ってのは、恋をすると突然弱くなってしまうでしょう。そういうはかないってことを蝶にたとえているんだと思うわ」

「蝶っていうのは短命なものでしょ。朝生まれて翌朝死ぬまでの短い間に、燃焼してしまうような激しさこそ恋だといってるのよ」

「いや、抱かれて蝶になるだろ。もっと単純に、悪い男に抱かれたために、ホステス、夜の蝶になってしまった。それでもいいという女の愚かさを歌っているんだよ」

「違うな。これはズバリ、セックスの歌だと思うよ。女がセックスの頂点で失神し、ま

るで蝶のように軽くなってしまうことをいってるんだよ」

「失神したら、重くなるんじゃないか」

こう書いてみると、まったく愚にもつかないことをいってるようだが、何にしても、話のタネを提供できたということで、ぼくは、この歌は売れると確信したのである。

ぼく自身、この質問をされたら、答えられない。また、答えられるようであったら、一面イメージで、この詞の価値はない。

ただ、きれいな女が、男に抱かれ、幸福だと感じた瞬間に真白な蝶がとぶ、そんなイメージでいいじゃないかと思う。

ぼくは女じゃないからわからないが、失神直前の状態で、無数の蝶が乱れとぶとしたら、まさに、ポップアートで、すばらしいことだと思うのだ。

カムバック用作詞家

『白い蝶のサンバ』だけでなく、ぼくにはカムバックやイメージチェンジ、あるいは移籍第一作といった種類の仕事の注文が多い。

そして、ぼく自身、この種の仕事は好きである。いわゆる、ぼくが作詞に対して持っている理念をすべて、とり入れることができるからである。

①その昔、売れていた理由
②売れなくなった理由
③ブランク期間のイメージ
④現代との対応
⑤ネームバリューのプラスとマイナス
⑥捨てるもの、残すもの
⑦新しいイメージは……
⑧古いファンと新しいファンとの比率
⑨テーマは……
⑩曲調は……

まったく、全部を一つずつ検討し、答えを出していかなければならないからである。これは、仕事として、楽しいことである。

そういう意味で、カムバックの場合、以前のカラーをどのくらい残すかが大きな問題なのである。ゼロにしてしまうということは、今ついているファンを裏切ることである。しかし、昔ながらのカラーでやることは、まったくカムバックの意義をなくしてしまうことになる。

CamScannerでスキャン

『白い蝶のサンバ』は、森山加代子のイメージをまったく変えたようで、実は、やっぱり、『月影のナポリ』に通じるものは残してあるのである。かん高い声で、わけのわからないことを、早口でまくしたてるということにおいては、共通なのである。

その後、西郷輝彦、美樹克彦、黛ジュン、と書いてきたが、一応の成功をおさめたと自信を持っている。井上順之もその中に入れていいかもしれないし、今また、鹿内孝の『本牧メルヘン』をやっているのである。

4 思いきってタブーを破る——ざんげの値打ちもない

あれは二月の寒い夜
やっと十四になった頃
窓にちらちら雪が降り
部屋はひえびえ暗かった
愛というのじゃないけれど
私は抱かれてみたかった

あれは五月の雨の夜
今日で十五という時に
安い指輪を贈られて
花を一輪かざられて
愛というのじゃないけれど
私は捧げてみたかった

あれは八月暑い夜
すねて十九を越えた頃
細いナイフを光らせて
にくい男を待っていた
愛というのじゃないけれど
私は捨てられつらかった

そしてこうして暗い夜
年も忘れた今日の事

街にゆらゆら灯りつき
みんな祈りをする時に
ざんげの値打ちもないけれど
私は話してみたかった

テレビで売る歌手じゃない

銀座のクラブで歌っている南玲子（北原ミレイ）という女の子がいて、歌はうまいが、〝この子がすてきだから買おう〟といわれるタイプではない。作品で勝負したいから詞を書いてくれという話があった。

作家として、自由にやってくれといわれるほどありがたいことはないが、それはまた、いちばんむずかしいことでもあるのだ。

一般のアイドルにしようというタレントでないとなると、制約がない。かわいい女の子にしあげる必要もないし、反感を持たれたら困るということもない。

それなら、いっそのこと、これまでタブーとされていたことをみんなぶちこんで、新しいものを書いてみようかと考えた。

最後まできかなきゃわからない歌

ぼくは、テレビライター、しかも、音楽番組の構成者を今も現役で続けながら、このままでは、テレビが歌をつまらなくしてしまうと思いこんでいた。

ふつう一曲のレコードの長さは、三分ないし三分三〇秒である。ところが、テレビにおいては、一曲に対して、二分一五秒しか与えないのだ。必然的に、一コーラス、カットして歌うということになってしまう。これをテレビ側の事情でいうと、一曲でも多く、一人でも多く、一番組に登場させたいということと、一人で三分三〇秒をまかせきれるタレントが少ないということなのだ。後者の理由はともかく、前者の二分一五秒という枠は、ほんとうに詞の上に大きな影響を与えているのだ。

その昔、田舎の映画館で、フィルム運搬が間に合わず、途中二巻くらいふっとばして上映するということがあったが、三コーラスのうち一コーラス抜かれるというのは、それと同じではないだろうか。

しかし、レコード界もさるもので、初めから、カットされることを予測して歌をつくり始めたのである。二分一五秒で完結する歌か、または、とりたててストーリーもなく、どこをカットしても、たいして影響がない種類の歌である。

それらが、歌の主流となり、正直いって、食いたりなくなっていた。そこで、この機会

に、全部歌えば四分、しかも、全部最後まできかなければわからないという歌をつくってやれ、テレビが拒否するならそれもいいじゃないか、他の売り方もあるだろうと考えたのである。

『ざんげの値打ちもない』は四コーラスであるが、ほんとうは、五コーラスあったのである。

十月の月の夜に、刑務所の鉄格子から空を見ているというシーンである。しかし、これは、時間の都合ではなく、刑務所とハッキリ決めてしまわないほうがいいのではないかと考え、レコーディングの段階でカットした。

殺人をとり扱った歌

次のタブーは、何といっても、明らかに殺人行為をわからせるシーンが入っているということだろう。今まで、ふられて泣く、ふられて死ぬという詞は数限りなくあったが、憎い男をナイフで刺すというのはなかった。しかも、〝愛というのじゃないけれど〟といっているから、なおさらである。情状酌量の余地がないということであろうか。

自由に書いていいといわれた割には、この詞には問題が多かった。殺人をも含めて、とにかく内容が暗過ぎるというのである。一四歳での初体験も異常だし、その後の人生もあ

まりに救いがなさ過ぎるというのだ。

なるほど、事件だけをとりあげていくと、暗く陰惨であるが、この主人公には、妙にそういったものを感じないのだ。不思議に明るいものを感じているのは、ぼくの惚れた欲目みたいなものであろうか。しかし、大勢の人から、共感の声を聞き、その後のこの女の人生を描いてくれないかという注文まで受けたことを考えると、まちがいではなかったと信じている。

居直った女の歌

この歌で初めて、意識的に映画の手法を使った。シナリオの〝ト書き〟と同じ書き方をしてみたわけである。

まず、季節をいう。主人公の歳をいう。部屋の状態をいう。最後に自分の気持をいう。すると、非常にわかりやすい。

〝ああ、二月なんだな。一四歳なんだな。寒いんだな〟ということで、だれにでもよくわかる。この歌をきっかけにして、ストーリーも情景も、主人公の姿勢も同じようなものをいくつか書いた。

CamScannerでスキャン

無口な女の話

「つまんない話よ　きく？」
故郷は　さびれた海の町
親たちゃ　貧しい出稼ぎで
あにきゃ　やくざにしびれてる
私は無口な女の子
…………

恵まれた環境にはいないのだが、そこで泣き崩れたり、あきらめたりはしない女。つらいことはつらいのだが、それをポンと突き放して見ていて、人生に対して居直っている女である。

いくつか書いたことで、それがぼくの専売特許のようにいわれたが、商売としてはあまり成功していない。

ぼくのこういった傾向の詞を支持してくれる人たちは、「もったいないから今は書くな」といってくれる。つまり、今は、時代的にそういった居直りが受け入れられないのかもしれないからである。今の世の中でヘタに居直ってしまうと、そのまま元に戻れないみたい

な感じがある。

だから、ぼくは、これからもう少し救いのある、希望の持てる詞を書いていこうと思っている。それは商売としてではなく、やっぱり歌というものはそういうものではないかという気がするからである。

歌という形で発表する以上、それは聞いたあと楽しいものでなければいけないのではないか。悲しい事件を歌っても、最後にどこか救いがなければいけないのではないかという気がする。

そうでない歌は、せいぜい年に一、二作あればいい。そう思ってしまいこんでいるのである。

5　新しい別れへの共感——また逢う日まで

また逢う日まで
逢える時まで
別れのそのわけは
話したくない

なぜかさみしいだけ
なぜかむなしいだけ
たがいに傷つき
すべてをなくすから
ふたりでドアをしめて
ふたりで名前消して
その時心は何かを話すだろう

また逢う日まで
逢える時まで
あなたは何処にいて
何をしてるの
それは知りたくない
それは聞きたくない
たがいに気づかい
昨日にもどるから

……………

歌詞を変えて成功

『また逢う日まで』は、実は、ズー・ニー・ヴーが歌った『ひとりの悲しみ』という歌の、詞だけを変えたものである。メロディもアレンジも、ほとんどそのまま使った。

ひとりの悲しみ

明日が見える　今日の終りに
背のびをしてみても　何も見えない
なぜか　さみしいだけ
なぜか　むなしいだけ
こうして　はじまる
ひとりの悲しみが

こころを寄せておいで
あたためあっておいで

その時二人は何かを見るだろう

………

なぜ詞を変えたか。それは時代性である。

なぜ売れたか。これもまた、時代性なのである。

『ひとりの悲しみ』を出したとき、これはいい歌だという評価があった。しかし、売れなかった。それが、たった一年後には『また逢う日まで』の大ヒットになった。

なぜ詞を変えたのかと聞かれたら、ぼくは、それは七〇年と七一年の違いだと答えることにしている。もう一つは、ズー・ニー・ヴーがグループで、尾崎紀世彦が大人のソロシンガーだという違いであろう。

七〇年安保の年に、『ひとりの悲しみ』を書いた。これは、B面の『未成年』も同じだが、挫折感みたいなものをテーマにした歌である。

七〇年、ぼくは、安保更改の五月をすぎたら、行き場のなくなった若者がみんな東京からいなくなってしまうだろうと思っていた。彼らの力だけで安保を阻止できるとは思えなかったから、きっと彼らは、国会議事堂の見える東京には耐えられずに、旅に出ると思った。

ぼくの頭の中には、一九七〇年の夏の風景があった。照りつける太陽、煮えたぎるようなアスファルト。しかし、東京の街には、若者の姿がないのである。あの『渚にて』の象徴的な無人の都市と同じように、おそろしい光景として浮かびあがっていたのである。

だから、『ひとりの悲しみ』という歌は、彼らの心に痛いほどしみるであろうし、売れる売れないは別として、何かふれ合うものが生まれるのではないかという期待は持っていたのである。

しかし、一九七〇年の夏の東京は、一九六九年とほとんど同じで、街には若者があふれていた。

挫折感がなかったとはいわない。ひょっとしたら、挫折感を味わっている人間に、挫折というものを持ち出すこと自体まちがいではないか。その時、彼らがほしいものはいったい何か。それを考えてみるべきではなかったかと反省しているのである。

新しい別れのパターン

七一年になると、七〇年という時代をくぐりぬけてきて、いわゆる優しさとか、触れあいを求める時代になった。『ラブストーリー』という本がアメリカでものすごく売れていた。

そこでぼくは、ひとつ新しい別れのパターンをつくってやろうと考えた。

これまでぼくが書いてきた別れは、別れたら最後、二度と会うことのないものだった。ぼくは"さよなら"ということばを冗談でいったことがない。別れとはそういうものと思っていた。

ところが、ひょっとすると、"さよなら"というのはもう一回あるのかもしれない。もっと、何回もいいたい人がいるかもしれないという気がしてきたのである。

そういった意味で、新しい別れのパターンを考えた。これは、別れの、質的な新しさであり、『さよならをもう一度』にも通じている。

さよならをもう一度
ラララララララ……
いつか逢える　きっと逢える
さよならは　愛のことばさ

さよならをもう一度　あなたに
去りゆく　その瞳に

CamScannerでスキャン

今日で終る　わけではないと
声を出して　教えたいの
このままいると　こわれそうな
二人だから　はなれるのさ
………

こういった別れの質的新しさと、もう一つは、情景としての新しさがそこから出てきたのである。

この点については、第Ⅰ章でも書いたが、男と女が、話し合い、納得しあって二人で出て行くというパターンは、日本にはなかった。

『また逢う日まで』は、最初、同棲好きな女子大生に受けると思っていた。しかし、銀座のホステスにまで受けるとは思っていなかった。

また、受けるのは前半の、〝たがいに傷つき　すべてをなくすから〟という部分だと思っていたら、実は後半の〝ふたりでドアをしめて……〟だったのである。

ということは、この歌がヒットしたのは、彼女たちがいつも繰り返している恋の終わりに対する、憧れみたいなものによるのだろう。恋をしたいという憧れではなく、〝あんな

風に別れられればいいなあ〟という感じで、別れに対する憧れなのである。
捨てたの捨てられたのといえば、次は手切れ金が多い少ないという話になってしまう。そうではなく、またいつか復活するかもしれない要素を残しての、理性的な別れが、大ヒットを生んだのだろう。

日本人の恋のレベルアップ

日本人も、そろそろそういった別れのパターンを受けとめるところまで成長してきているんではないかと思う。
ぼくが子どもの頃、見たり聞いたりする愛や恋は、ものすごく少なかった。あったとすれば、どこの嫁さんはいびりぬかれて追いだされたとか、だれが手をつないで歩いていたといったものだった。
今では、朝から一日テレビをつけていれば、あらゆるパターンの愛や恋の状況が見える。その中から自分に向いているものをセレクトするくらいのことは十分できる。
だから、恋愛問題についてのレベルは、ずっと高いところまで上がってきているというのが、この歌の狙いどころでもあった。

6　安いオモチャをふんだんに——ピンポンパン体操

ズンズンズンズン………ピンポンパポン
ズンズンズンズン………ピンポンパポン

とらのプロレスラーは　シマシマパンツ
はいてもはいても　すぐとれる
がんばらなくちゃ　がんばらなくちゃ
がんばらなくちゃ——
からてをびしびし　パンツをするする
からてをびしびし　パンツをするする
かてかてとらの　プロレスラー
………

カバの忍者は　まぬけで困る

ばけても　ばけても　すぐばれる
がんばらなくちゃ　がんばらなくちゃ
がんばらなくちゃ——
しゅりけんシュシュ　けむりをモクモク
しゅりけんシュシュ　けむりをモクモク
いけいけカバの忍者くん

でんぐりがえって　モグラちゃん
でんぐりがえって　怪獣ちゃん
でんぐりがえって　王選手
でんぐりがえって　およめさん

……………

はしれ　はしれ　キンタロー
おちゃわん　しんぶん　とびこえて
はしれ　はしれ　キンタロー

トイレはちかいぞ　がんばろう
はな子さん　はな子さん
ママの名前は　はな子さん
いらっしゃいませ　はな子さん
ごいっしょに　どうぞ
…………

わにのおよめさんは　水虫で困る
かいてもかいても　すぐかゆい
がんばらなくちゃ　がんばらなくちゃ
がんばらなくちゃ——
ドレスをサッサッサッ　水虫かいかいかい
ドレスをサッサッサッ　水虫かいかいかい
かけかけわにの　およめさん

かえるになりましょ　ピンポンパンポンピン
だいじゃになりましょ　ピンポンパンポンピン
けむしになりましょ　ピンポンパンポンピン
カラスになりましょ　ピンポンパンポンピン

ありがとう　ありがとう
体操ありがとう
ありがとう　ありがとう
体操ありがとう
みんなでいいましょ
アリガトウゴザイマース！

ドリフ・CM・怪獣

これが空前のヒットになった『ピンポンパン体操』である。レコード屋は軒なみ品切れになり、嬉しい悲鳴をあげた。

これは歌としては特殊なもので、テレビの幼児番組の中の体操の歌としてつくった。

体操というからには、アクションがしやすくなければいけない。どうやれば面白いアクションにつながるかということを第一のポイントに考えた。だから、普通の構成でなく、一、二、三番とあるメインの詞の間に、まったく関係ない詞がポンポン入っている。全体が一つのミュージカル構成みたいなものである。

この歌については、初めからタレント研究はいらない。買う人というか、聞く人だけを考えればいい。それは二～五歳の子どもである。

二～五歳の子どもがいちばん喜ぶもの、彼らの頭の中にいちばん強く印象づけられるものは何か。それは、ドリフターズと、コマーシャル・ソングと、怪獣である。

レコードにするからには、レコード屋まで走らせるだけのものがなければいけない。

それは何か。それは、たくさんのメロディがゴチャまぜになっていて、とても憶えきれないのがいい。もちろん、ただ長いのはダメで、全部面白くて全部憶えたいけれども、長くて憶えきれないのがいい。

こんなにサービスした詞は他にない。

〝ズンズン……〟というのは、ドリフターズのパロディ。

また、この詞の中に、いったいいくつのコマーシャル・ソングが入っているか。

次に、怪獣とは、ゴジラやなんかではない。テレビの怪獣番組が狙っているのは、子ど

もの変身願望である。そこで、かけ声一つ「変身！」とやれば、自分が何かに変われるといったものを詞の中に入れた。

大人が犯しやすいマチガイ

子どもは高級品をほしがらない。一個一万円もするオモチャもほしいけれども、それよりも、一個一〇〇円のオモチャを一〇〇個もらったほうがいい。

この歌は、決して高級品ではない。そのかわり、一〇〇円のオモチャがいっぱいつまっているオモチャ箱である。

大人は、ここでマチガイを犯す。子どものためといいながら、ともすれば一万円のオモチャを与えたがる。子どもは、少しばかりありがた迷惑なのである。

これに気づいたところに、この歌の爆発的なヒットがあった。この歌を作詞の参考にするとすれば、そういった考え方、姿勢の点であろう。

この詞にもマチガイがなかったとはいわない。ぼくも大人だし、テレビ番組の制作者も大人であるから、大人の考えで作ろうとしていた。

最後に〝体操ありがとう〟という。子どもは、なぜ〝ありがとう〟というのかわからない。ぼくの子どもも、ここを非常に嫌っていて、なかなか〝ありがとう〟といわない。

このヒットから、子どもの歌の注文がたくさんくる。みんな、「ピンポンパン体操のようなものを」という。しかし、何をさして「ような」というのかわからない。

ウソとわかっていても

同じテレビ番組のために、『おふろのかぞえうた』と『パジャママンの歌』を書いた。どちらも子どもの生活のいちばん身近なところで、〝おふろに長く入れておくために〟とか、〝寝るときにパジャマに着がえさせるために〟という目的がある。

子どもは頭がいい。「おふろに入ったら、二〇〇まで数えなさい。そしたら暖まってよく眠れますよ」なんていったって、ききはしない。

それなら、いっそのこと、まるっきりウソだとわかるもので、子どもが楽しくなるようにしてやればいい。

おふろのかぞえうた

一つとせえ　ひき蛙だってふろの中
ゲゲゲととびこむふろの中
こいつあいい湯だね　いい湯だね

二つとせえ　ふたごの忍者がふろの中
すいとんつかってふろの中
……

パジャママンの歌

……
いつもはふつうの　男の子
だけどもパジャマを　着たならば
パジャママン　パジャママン
変身したんだ　パジャママン
……

案外、頭のいい子どもたちは、こんなぼくの策略など簡単に見破って、それでもだまされてくれているのかもしれない。

CamScannerでスキャン

子どもに歌謡曲を

ぼくは、数年前から、子どもの歌謡曲というのがあっていいじゃないかといっている。童謡ではない。

童謡を与えても、子どもはありがたがらない。そんなものを歌っていると、自分が半人前だということを仲間に証明するようなものだからである。

だから、日本の子どもは、童謡を歌わないのである。『赤とんぼ』がいまだに残っているのは、子どもが喜んで歌うからではない。それ以外のものを歌うと、大人に叱られるからである。『ああそれなのに』を歌ったほうが楽しいなと思っても、そんなことをいうとなぐられるから『赤とんぼ』を歌うということで、これは記名投票による模範回答でしかない。

無記名投票でやったら、とんでもない歌がはいるかもしれないのである。

だから、日本には、大人が決めた、大人のための童謡しかない。もっと、子どもが喜んで歌うことのできる、子どもの歌謡曲があってもいいのではないか。

ことばでない歌詞

ところで、『ピンポンパン体操』のアタマに、〝ズンズン……〟というのがある。これは、

ことばではないが、詞であることに変わりはない。書くときに、頭の中でズンズンと歌ってみて書いているのである。

これに小林亜星さんが、まったく正確にメロディをつけてくれた。神技(かみわざ)である。同じようでも、『夜明けのスキャット』の場合の〝ルールールルルー〟というのは違うと思う。あれは、おそらく曲のほうが先にできていたのではないだろうか。そして、ここはスキャットでやったほうがいいのではないかという作曲家の側からのアイデアがあったのではないかと思う。

作詞家が、原稿用紙に〝ルールー〟ばかり書いて「スキャット中心の歌です」なんていったら、「手を抜くなっ！」と怒鳴られるに決まっている。

だから、作詞が先行した場合には、ことばでない詞は、よほどの必然性がないかぎり、出てこない。

ヒットは詞だけでは生まれない

小林亜星さんの作曲を神技だと書いたが、それはほんとうである。この人はおそろしい。感覚的にも新しいし、この人にとって、曲をつくるうえでの不可能はないといっていい。

「この詞ではメロディをつけにくい」とか、「ここは字数が三つ多いから……」といったこ

とは絶対にない。多ければ多いなりに処理してしまう。
小林さんに限らず、コマーシャル畑から出てきた作曲家は、そのようである。コマーシャル・ソングは、五秒で全部をわからせるとか、一〇秒ですべて解決するといった、苛酷な条件のもとでつくられる。
ぼくはこれまで、幸いにしていい作曲家と組んで仕事ができた。もっとも、プロとして通用している作曲家に、ダメな人がいるはずもない。
いい作曲家がいなければ、作詞家がどんなに偉そうなゴタクを並べても、ヒットは生まれない。これが歌というものの宿命である。
歌手もそうだ。いい歌を、十分に歌いこなすタレントがいなかったら、せっかくの歌も世に出ないままで終わってしまう。その意味で、ぼくは恵まれていたと思っている。

7　女性歌手のスケールの限界——あの鐘を鳴らすのはあなた

あなたに逢えてよかった
あなたには希望の匂いがする
つまづいて　傷ついて　泣き叫んでも

さわやかな希望の匂いがする
町は今　眠りの中
あの鐘を鳴らすのは　あなた
人はみな　悩みの中
あの鐘を鳴らすのは　あなた

あなたに逢えてよかった
愛し合う心が戻って来る
やさしさや　いたわりや　ふれ合うことを
信じたい心が戻って来る
町は今　砂漠の中
あの鐘を鳴らすのは　あなた
人はみな孤独の中
あの鐘を鳴らすのは　あなた

町は今　砂漠の中

あの鐘を鳴らすのは　あなた
人はみな　孤独の中
あの鐘を鳴らすのは　あなた

一一曲中八曲を作詞

一人の歌手がデビュー以来四年間、ほとんど一人の作詞家が作詞を受け持っているというケースは珍しい。

ぼくと和田アキ子がそうである。

和田アキ子は、『星空の孤独』でデビュー以来、最新曲の『あの鐘を鳴らすのはあなた』まで、レコードも一一枚になるが、そのうち八枚は、ぼくが作詞している。

これがもし、ふつうの歌手であったなら、とうてい一人の作詞家では続けられない。たちまち、パターンが底をつき、何を書いても同じになってしまうからだ。ところが、和田アキ子の場合、その都度その都度新しい形式に挑戦、これで決まり！と思うのだが、その次、また新しいものをぶつけてみると、同様に全部こなしてしまうのだ。食っても食っても、食いきれない感じがしている。それほど、和田アキ子というのは大きく、未開拓の部分が多く、ぼくはすばらしい歌手にめぐり逢えたと喜んでいるのだ。

作詞家と歌手が一対一で育ってきた時、どういう企画ポイントの変化を心がけているか、参考のために書きつらねてみたいと思う。

『星空の孤独』(ロビー和田作曲)

身長一七二センチ、束髪、GパンのR&B歌手。一見男かと見まちがうような風貌、これが何よりのテーマになってしまった。

異色・大型・迫力。これらがストレートに感じられるように、歌も大きく大きくと心がけて創ったのである。

しかし、スケールは生まれたが、人々が受けとめようとしているハートの位置よりはるかに上を通り過ぎたのか、前評判、そして、こちらの熱意にもかかわらず、まったくといっていいほど売れなかった。

『どしゃ降りの雨の中で』(大日方俊子作詞・小田島和彦作曲)

和田アキ子、初のヒット曲である。ただし、残念ながら、ぼくの作詞ではない。このヒットで、ぼくらスタッフは、一作目に対する反省を強いられた。一作目では、結果的には売れなくてもいい、いいものを創ればという姿勢があったことは確かである。それが、や

つぱり売るという、売れるものをたずねるという姿勢を捨ててはいけないということである。

「その時わたしに何が起ったの?!」(田口ふさえ作曲)

まだ、ぼくは、和田アキ子のスケールにとりつかれていたようだ。だから、歌の舞台も日本に置いていない。タイトルといい、詞の内容といい、たいへん気に入っているし、和田アキ子の個性も一〇〇パーセント引き出していながら、時代の接点のとり違えか、前作に及ばなかった。

「笑って許して」(羽根田武邦作曲)

どう見ても和田アキ子は大きい。大き過ぎる。それをますます大きく見せる努力をぼくはしていたようだ。そして、イメージ的にかけはなれて大きくなり過ぎることは、決して、いい結果が出ないのじゃないかということを、ここにきてやっと気づいたのである。だから、この歌では、和田アキ子を、実物の半分ぐらいの大きさに見えるように、そんな歌を創ったのである。そして、これは成功した。『どしゃ降りの雨の中で』をしのぐヒットになったのである。

『さすらいのブルース』(なかにし礼作詞・鈴木邦彦作曲)
やさぐれとか、番長とか、デビュー以前のイメージに逆行した気がする。

『貴方をひとりじめ』(羽根田武邦作曲)
ぼくとしては、ふたたび『笑って許して』の可愛い和田アキ子に戻すのに精いっぱいであった。この頃から、予想もしなかったファンがついてきているのに気づいた。子どもの層である。

『卒業させてよ』(馬飼野俊一作曲)
実は、この辺で、小さくしてしまった和田アキ子を、元の大スケールに戻したかったのであるが、いろいろ事情があって、そうもいかなかったものである。詞的内容としては、男のかけらも匂わないまったく女そのものにしてみた。

『天使になれない』(都倉俊一作曲)
前曲あたりからの念願であった和田アキ子のスケールの拡大が、やっと実現できたもの

である。小きざみにリズムをとりながら動きまわっていたのを、大きく、ゆれるようなイメージに仕上げた。詞としては、最大限、女の心を歌いあげたもので、これでまた、新しい層、ホステス層にまでファンを広げた記念すべき作品である。今後、何年歌い続けても、この歌は、重要なレパートリーとして残るに違いない。

体が大きいということでなく、歌手としての大きさを、これで実証した。

『涙の誓い』（なかにし礼作詞・川口真作曲）

傾向からいえば、前作と同じ分野に入るものであろう。

『夜明けの夢』（都倉俊一作曲）

この歌で狙ったことといえば、和田アキ子をふたたび動かそうということである。『天使になれない』『涙の誓い』と歌いあげる歌が二曲続いたため、「アッコ！」と掛け声をかけたい若年ファンにやや欲求不満の現象が現われてきていたからである。それに、和田アキ子自身にとっても、楽にのれる歌に一度戻る必要を感じたからである。

世間では相変わらず、和田アキ子に、ジャンボだの、強い女だのといっていたが、ぼくはまるできこえぬかのように、女一本槍で勝負した。

『あの鐘を鳴らすのはあなた』(森田公一作曲)

この歌は、和田アキ子にとっても、作曲の森田公一にとっても、作詞の阿久悠にとっても、エポックとなる作品に違いない。

ここ三年、大きな和田アキ子を小さく見せようと仕組んでき、女であることを強調してきたが、ここで、大きくなれるだけ大きくしようと考えたのである。果たして、女性歌手はどこまで大きなテーマ、どこまで大きな曲を歌うことができるのか、そういうスケールの限界に挑戦したものである。

詞の内容も、男と女の一対一の感情の動きみたいなものはやめて、人間、そして、青年に対して、どこまで期待をするかという、大きな愛をテーマにしてみたのである。

あなたに逢えてよかった
あなたには希望の匂いがする
………

〝あなた〟とは何も特定の人物ではない。本来のやさしさを備えた人間なのである。そ

して、この二行が、今、ぼく自身がいちばん欲しがっていることなのである。

街は今　砂漠の中
あの鐘を鳴らすのは　あなた
人はみな　孤独の中
あの鐘を鳴らすのは　あなた

ほんとうに、この現代に、いろんな鐘の音を鳴り響かせたいと考えている。

一人のタレントがデビューしてから四年、大きく成長のエポックまで、一人の作詞家がどんな目つきで、一曲一曲に取り組んできたかということを、ほんのメモ程度ではあるが、書き連ねてきた。

必ず、一つの企画に取り組む時の何かの参考になるはずである。

8　斜陽の演歌とはいうけれど——波止場町

肩で泣くような　別れなど

したくないわと　云ったのに
海峡一つに　心を裂かれ
鷗死ぬように　恋も死ぬ
函館　函館　波止場町

夜の伊勢佐木　ブルースに
にがい酒のむ　人もいる
あなたひとりが　男じゃないと
酔った女が　泣く町は
横浜　横浜　波止場町

瀬戸は凪いでも　この胸は
つらい未練の　風が吹く
あなたがつけた　あの夜の傷が
消える頃には　忘れましょう
高松　高松　波止場町

CamScannerでスキャン

今度逢えたら　意地も捨て
燃えて何度も　すがりたい
恋にめくらの　女がひとり
泣いてたずねて　来た町は
鹿児島　鹿児島　波止場町

函館　横浜　高松　鹿児島
恋と涙の　波止場町

鼻唄をつくりたい

ぼくは、何年か前、演歌全盛の頃、ポップスの作詞で、大奮闘していた。そして、今度ポップス大全盛の中で、なぜか、演歌に取り組んでいるのである。もちろん、本来のポップス系のものは数多く書いているが、今ほど、演歌が集中しているのも、作詞家になって初めてのことである。

藤圭子の『京都から博多まで』の一応の成功がきっかけになっているのかもしれない。

クール・ファイブの『この愛に生きて』、美川憲一の『銀座・おんな・雨』、そして、森進一の『波止場町』である。

森進一の詞を今まで書く機会というのはまったくなかったが、もし、書く時があれば、絶対室内の歌はよそう。絶対に、内にこもって、イジイジとめんどくさいものはよそうと考えていた。

ぼくは、森進一というのは、たいへんなエンターテイナーだと思っている。エンターテインメントというのは楽しいものである。それにもかかわらず、最近の森進一の歌には苦痛感があふれ、聞いているほうもぐったりとつかれてしまうようなのが多かった。内容的には、確かにすぐれたものも多くあったが、根本の楽しさというのを忘れていたような気がする。

もし、書くとなったら、鼻唄にしよう。だれもがすぐ覚え、だれもがどんな場所でもすぐ歌えるというものにしよう。鼻唄の生理的な快さを伝えることができるのは、今や、彼だけなのだから……そう思っていたのである。

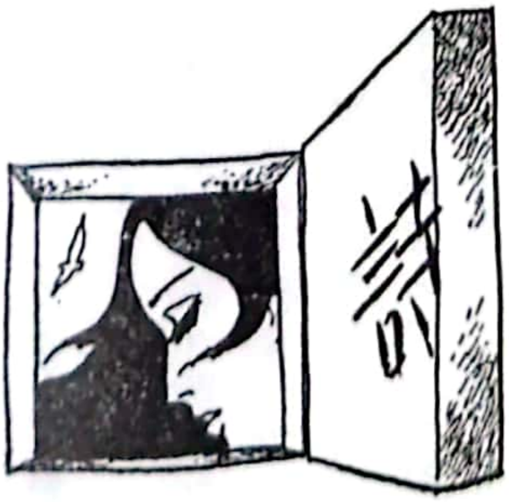
古い歌謡曲の形態がなくなるとともに、歌本来のものであるはずの楽しい鼻唄もなくなってしまった。その不満が、簡単に歌えるフォークソングにいっているのではないかということを、演歌の人で考えてみる人は少ない。フォーク、演歌と区別していう前に、そう

いう関連を考えてみるのもまちがいではないと思うのである。

さて、『波止場町』だが、純正歌謡曲として、鼻唄の本道を極め、エンターテイナー森進一も、客の喜ぶ顔を見ながら歌うという状況をつくり出してもらいたいと願っているのである。

第Ⅳ章　こうすれば詞が書ける

——阿久悠作詞学校——



CamScannerでスキャン

作詞法なんてものは、ほんとうのところ、教えるものでもなければ、教えられるものでもないのである。企画、発想、作業と、それぞれが独自の感性、独自のシステムで行なうものであって、そこへ、何々流とか、何々風という他人の感じ方や、システムが入りこむことは考えられないのだ。

詞は、陶器や織物とは違う。いくらすぐれた技術や工程を発見しても、寸分違わぬ作品をいくつもいくつも作るわけにいかないのである。だから、富士山の絵だけを書いて、大家の名を欲しいままにするなんてことは、作詞家の世界にはあり得ない。一作一作に、新たな工程を考え、新たな技術を盛りこんでいかなければならない。千変万化の大怪物を相手に取り組み、心臓に近いところを突くとすれば、こちらも動かなければならない。座蒲団しいて構えているわけにはいかないのである。

だから、この本を読めば、すぐにも技術をマスターできるなどとは夢々思わないで欲しい。なるほど、阿久悠というのは、ああいう考え方で、ああいう書き方でやっているのか、じゃあ俺は、と、そこで自分の答えを出してもらいたいのである。

詞の書き方は、何度もいうように自由である。しかし、でたらめであっては困るのだ。そこで、自由とでたらめの差がどこにあるのか知ってもらうために、現在のぼくが吐きだせるすべてを吐き出してみたいと思う。

歌謡曲の詞には、常に新しいということが要求される。新しいということは、今までになかったということである。今までにあったかなかったかを知るためには、現在使われているさまざまな形、約束事を知っておかなければならない。そして、今までになかったということの真の意味を知らなければ、決して新しいものは生み出せない。

今までになかったということは、未発見ということの他に、あってはいけないという理由も含まれているのだ。

アマチュアが新しいと称するものは、たいてい後者であることを考えておいたほうがよい。

常識はつまらない。しかし、非常識はなおつまらない。超常識であるために、基本篇をおさらいしてみたいと思う。

1　詞にはメロディがつくものである

いうまでもなく、詞には、メロディがつくものである。もしくは、メロディがつくことを期待して書くものである。とすれば、詞自体も、音楽的構成を踏んでいなければならない。

今までに、どんな形の歌があったか、現在どんな形が多く使われているか、それを理解したうえで、新しい形を考えだすことにしよう。

2　これまでの詞のパターン

二行詞（八小節）

一コーラスがだいたい八小節で完結する形で、歌としていちばん短い形式といっていいと思う。

たいへん興味がある形なので、ぼくも何度か試み、何人かの作曲家に無理をいって、八小節の繰り返しで、平板にならないようにできないだろうかとやってもらったが、どうし

でも単調におちいり、うまくいかなかった経験がある。

この形式を使うならば、この形式でなければという詞のアイデアが必要になってくる。ふつうの短い詞、ふつうの短い曲では使いこなせないといえる。

その意味で、二行詞形式の古典である『籠の鳥』は、男女の掛け合いで、しかも、一コーラスずつの尻とりになっているアイデアが実にうまくできていると感心する。

逢いたさ見たさにこわさを忘れ
暗い夜道をただひとり
逢いに来たのになぜ出て逢わぬ
ぼくの呼ぶ声忘れたか
あなたの呼ぶ声忘れはせぬが
出るに出られぬ籠の鳥
籠の鳥でも知恵ある鳥は

人目しのんで逢いに来る
人目しのべば世間の人は
あやしい女と指ささん

あやしい女と指さされても
まごころこめた仲じゃもの

指をさされちゃ困るよ私
だから私は籠の鳥

（『籠の鳥』秋月四郎作詞）

三行詞（一二小節）

これまた、二行詞と同様に、現在あまり使われていない形式である。昔の資料を調べてみると、かなりの数の作品が目にふれるが、新しいものの中から捜すとなるとなかなか見あたらない。

音楽形式としては、一二小節のブルース形式であるから、もっとあっていいような気が

するが、やはり盛りあげのうえで困難だという解釈から手をつけないのかもしれない。
エルヴィス・プレスリーが歌った『GIブルース』も、日本流にいえば三行詞である。この短い一コーラスを、転調、転調で平板でなく仕上げているから、作曲、編曲のイメージも頭に入れたうえで書けば、やってみて面白い形式だと思う。

雨が降ります　雨が降る
遊びに行きたし　傘はなし
紅緒(べにお)の木履(かっこ)も緒が切れた
（『雨』北原白秋作詞）

四行詞

本来なら、四行詞と書いて、その下に、一六小節と書くべきところであるが、この二つをイコールで結びようもないほど、ニュアンスが違ってくるのである。
四行詞といえば、歌謡曲の最も典型的な形であり、一六小節といえば、いわゆる一コーラスにサビと呼ばれる部分が入ったいちばん短いポップスの形式で、こちらは、ポップスの原型と呼んでいいかもしれない。
それに、歌謡曲における四行詞は、一六の半分の八小節であることが多いのである。

さて、四行あると、「コーラスの中に、構成を盛りこめるだけの容量を持っているといえる。

七七
七五
七五
七五

というのが、もっとも典型的な四行詞の容量であるが、これを、起承転結に使ったり、三段論法に使ったり、ぶっつけに使ったり、いろいろ駆使できるものである。さて、この形式のサンプルは、数限りなくある。四行をどのように活用しているか、研究してみると面白いと思う。

背のびして見る海峡を
今日も汽笛が遠ざかる
あなたにあげた夜をかえして
港　港　函館　通り雨

（『函館ブルース』なかにし礼作詞）

ある日突然　二人だまるの
あんなにおしゃべりしていたけれど
いつかそんな時が来ると
私にはわかっていたの

（「或る日突然」山上路夫作詞）

五行詞・六行詞

ここ数年、四行詞に替わって、歌謡曲の主流になっている形式であるが、あくまで、四行詞をベースとして、それにメッセージやドラマなどの新たな要素が加わったと言ってもいいと思う。四行詞において、ともすれば一感情に流れていたものが、サビなどを加えることによって、大きなクライマックスを盛りこむことができ、平板さから大いに救われるからである。四行詞と五行詞・六行詞を何種類かくらべてみるとわかると思う。同じモチーフ、同じ世界を扱いながら、五行詞・六行詞のほうが、はるかに幅広い感情が盛りこまれ、現代的であることがわかる。

それは、四行詞を一次元で書いていたものに多次元を加えることができるからだが、三人称で書いていたものに、突然サビ部分で、一人称の主人公の叫びが入るなど、ふえた一行、二行をうまく活用していると思う。

二年たつのに便りもないし
出した手紙も返された
都会ぐらしが身について
寒いふるさと忘れたか
渡り鳥いつ帰る　いつ帰る

（『渡り鳥いつ帰る』阿久悠作詞）

よこはま　たそがれ　ホテルの小部屋
くちづけ　残り香　煙草のけむり
ブルース　口笛　女の涙
あの人は行って行ってしまった
あの人は行って行ってしまった
もう帰らない

（『よこはま・たそがれ』山口洋子作詞）

二四小節形式・三二小節形式

今後、詞を書くとするなら、どうしてもマスターしなければならない形式である。なぜ

CamScannerでスキャン

なら、例のGSブーム以後、日本の歌の主流をなしているのが、この形式だからである。

八小節一メロディからなる組合わせで、二四小節ならば三ブロックからの構成、三二小節なら四ブロックからの構成で一コーラスをつくっている。

だいたいの形を説明すると、メイン・メロディのⒶと、サビと呼ばれるⒷの二つのメロディの組合わせからなり、時によって、Ⓒというもう一つのメロディを使うことがある。

だから、二四小節の形としては、

Ⓐ Ⓑ Ⓐ
Ⓐ Ⓐ Ⓑ
Ⓐ Ⓑ Ⓒ

といった形式があり、三二小節の形としては、

Ⓐ Ⓐ Ⓑ Ⓐ
Ⓐ Ⓐ Ⓑ Ⓒ
Ⓐ Ⓑ Ⓐ Ⓒ

が多く使われている。

試しに、今歌われているポップス系の歌をききながら、この部分がⒶで、この部分がⒷで、なるほどⒶⒷⒶの構成か、などと分析してみるといいと思う。そのうちに、あの詞の

内容ならば、ⒶⒷⒶではなく、ⒶⒷⒸと発展させたほうがいいなどと、自分なりの構成が考えられるはずである。

形式というものは、それにしばられている間は実に腹立たしいが、自由に使いこなせるようになると、こんな強力な武器はないということを知っておいたほうがいいと思う。

また逢う日まで　逢える時まで
別れのそのわけは　話したくない
Ⓐ

なぜかさみしいだけ
なぜかむなしいだけ
たがいに傷つき　すべてをなくすから
Ⓑ

ふたりでドアをしめて
ふたりで名前消して
その時心は何かを話すだろう
Ⓒ

(『また逢う日まで』阿久悠作詞)

こぼれちゃいけないと
いつも云ってたのに
どうしてこんな時お前は出て来るの　Ⓐ
もうすぐ幸わせにとどくところなのに
涙がほほ伝い　すべてをこわすのさ　Ⓐ
悲しみの時も　よろこびの時も
涙ってやつは　必らずやって来る　Ⓑ
涙よお願いだ　ぼくと別れてくれ
そろそろさよならするのもいい頃さ　Ⓐ

（『涙』阿久悠作詞）

代表的な形式を書きあげただけでもこれだけある。さらに、それぞれのバリエーションがある。それに加えて、日本には、演歌風とかポップス風とか、ロック風とか、フォーク風とかいった別のジャンルが加わってくる。そうすると、組合わせによっては、実に無限に近いパターンがつくり出せるのである。

自分が書きたいものにはどのパターンがいちばん適しているか、その答えを出すために

も、基本形式はよく理解しておかねばならない。
日本は、歌の見本市である。どんな歌でも書けるのだ。

CamScannerでスキャン

トレーニング篇　たくさんのひきだしを作るために

　あの人は、ひきだしが多いとか、少ないとかよくいう。作詞家であるならば、絶対的にひきだしは多くなければならない。

　それは、ことばのひきだし、知識のひきだし、感情のひきだし、ありとあらゆるひきだしをいっぱいにして、いちばんふさわしい時に出して使えるということである。

　どんなテーマに取り組んでも、どんな素材に向かっても、たじろがないで、自分の作品として書きあげるためには、どうしても、このたくさんのひきだしが必要になってくるのである。

　やわらかい頭脳と弾力性のある心、そして鋭い目、ワイドな視野が、日常において、ひきだしをふやしていくのであるが、これから、わりと機械的にできるトレーニング法を何種類か書いてみたいと思う。

1　ボキャブラリーを豊富にしよう――そのトレーニング

ぼくのところに送られてくる詞、そして、雑誌に投稿されてくる詞を読んで、まずいちばん感じることは、なんて日本語を知らないんだろうということである。時間がないので整理をしたことがないが、全部の詞をことば別に分類したら、おそらく、驚くほど種類が少なくなってしまうと思う。

仮にも、ことばを武器として、何かを訴えようとするのに、普通人より少ない程度のことばしか持っていないのじゃ話にならない。

読書をし、芝居を見、映画に接し、なんてことは当然過ぎるくらい当然なことで、その他に、スポーツでいうサーキット・トレーニングとでもいうべきものを、やってみる必要があると思う。

ことばは知識ではない。いくらたくさん知っていても、開かない国語辞典ではしようがない。生きたことばを使えるように、トレーニングをやってみよう。

仲間と一緒にやれば、結構、トランプぐらいの面白さはあるはずである。

熟語の尻とり

二人以上が、一枚のメモ用紙を順ぐりにまわしながら、熟語の尻とりをやっていく遊びである。熟語は二字のものだけとし、最初の人が書いた熟語の下の字を上に使って、次の人が書くのである。この要領で次々とメモ用紙をまわして、書けなくなった人が負け。罰則はそれぞれで決めてやればいい。たとえば、

月夜↓夜風↓風見↓見物↓物価↓価格↓格式↓式台↓台湾↓湾口↓口癖↓癖毛↓毛髪。

制限つき尻とり

フリーの尻とりなら幼稚園児でもできる。少なくとも、作詞家志望者なら、もう少し難しいものをやってみよう。出すことばに制限をつけるのである。

たとえば、「人名尻とり」「地名尻とり」「食べ物尻とり」「天然現象尻とり」「乗り物尻とり」などだ。

簡単なようで意外に出てこないものである。必要な時に使えることばをいかに知らないか、制限つきでやってみると痛感するものである。

一つのことばから、どのくらいイメージをひろげられるかという遊びである。飛躍と無関係とのぎりぎりのところのことばを、どのくらい選びだせるだろうか。

雨の次に、傘を持ってくる人もいれば、ショパンを持ってくる人もいる。御堂筋とくるかもしれない。最終的に雨からどれくらい飛躍した世界に飛んでいるかである。

イメージのとぼしい者同士でやると、最後まで雨からはなれず、延々とくりかえしても、最終的にレインコートぐらいでおさまってしまうものである。

折りこみ都々逸

寄席番組でやっている大喜利なんてものも、馬鹿なことをやっていると笑わないで、トレーニングに利用してみるべきである。

決められた字数の中で、少なくとも字数を合わせて表現することがいかに難しいかわかるはずである。

たとえば、折りこみ都々逸。都々逸というのは、七・七・七・五でなる歌であるが、この七・七・七・五の頭を、いろんなことばで規制する遊びである。

惚れてしまった　（惚れてしまった）

ほんきになって（本気になって）
えがおわすれた（笑顔忘れた）
みのつらさ（身のつらさ）

あまりいい例でもないが、たとえば、こんな風に、ほほえみを頭に折りこんで都々逸を作るのである。

頭に折りこむ四字のことばは、何でもいい。人の名前でも、品物でも、思いつくものを出して相手を困らせてやるといいのだ。

二人でやるなら、交互に出題し、交互に都々逸をつくる訓練をやれば、一五秒間ですべてをいいつくさなきゃいけないCMにぶつかっても、かなりやれると保証できる。

尻とり川柳

これも、折りこみ都々逸と同様に、寄席でよくやることばの遊びである。川柳は、俳句と同じ五・七・五のことばで成り立っているが、前の人の下の五文字を、上の五文字に使って、川柳を作っていくのが尻とり川柳である。

- せつなげに　ちあきなおみは　眉を寄せ
- 眉を寄せ　森進一は　おふくろさん

・おふくろさん　見てくれ五木　胸をはり
・胸をはり　しあわせですと　藤圭子
・藤圭子　いつになったら　スカートを
・スカートを　はけばニュースの　和田アキ子
・和田アキ子　キヨのもみあげ　ひっこぬき

こんな調子で、だれかがダウンするまで続けるのである。ごく他愛ないことばを並べるだけでいい。そのうち、他愛ないことばさえ手に入らなくなるのだ。

乱読のすすめ

だれでもがいうことであるが、とにかく、本を読むことである。読む前に選択しないで、読んでから選択することをすすめる。

日本人というのは、読みもしない前に、合うとか、合わないとか勝手によりわけるくせがある。そのくせ、読んだものは無条件に信じてしまうのだ。

逆の読み方を身につけるのがいいと思う。いうなれば、ディスポーザーのような胃袋を持つことである。何でもこなしてしまわなければならない。

活字を主食とする怪物にでもなったつもりで、食って食って食いまくることである。文

学書よし、哲学書よし、時刻表から旅行案内、漫画、土地の契約書、何でもいいのである。いつか生きたことばになって、よみがえってくるはずである。

会話の研究

日常の中にある会話というものは、生きているはずなのに、実はいちばん死んだ会話を交わしているような気がする。だから、日常会話の中から、一言でハートにとどくことばを勉強しようとしても無理ではないかと思う。

もちろん、例外的に、いった本人もその美しさ、強さに気づかないようなすばらしいことばを発することがあるが、これは例外といわなければならない。

日常会話というのは、ボクシングでいえばジャブである。ムダなような積重ねの後、だんだん核心に近づいていくのである。だから、一発できめるような切れ味のことばというのは、まず期待できない。ストレートにあたることばにふれるために、ぼくは、対訳の洋画のシナリオを読むことをすすめたいと思う。そこには、たぶん、日常会話の理想の形が出ているはずである。

ムダを含んだ真実の会話が必ずしもリアルに響かないということがわかるはずである。

以上、いろいろなトレーニング法を書いてきたが、だまされたと思って、やってみると

いいと思う。

生きたことばという意味もつかめることだろう。

2 目つきを鋭くしよう――そのトレーニング

目つきを鋭くするといっても、何も刑事になるということではない。

大きく時代の流れの中で、自分は何を見るべきかということをつかむことなのである。好むと好まざるとにかかわらず、現代の作詞家は現代を直視しなければならない。決して、目をそらすことは許されないのである。目をそらした時点から、御隠居にされてしまい、何をいおうとオブザーバーのたわごとにされてしまう。

しかも、何か一点を見つめればそれでいいかというとそうではなく、同時に、何種類かのものを見なくてはならないのだ。レンズでいえば、ワイドであり、しかも魚眼レンズでもなければならない。

そのうえ、ゴッチャマゼに見た現象を、自分の頭の中でファイルしていかなければならないのである。そういった才能も、ある程度、訓練、習慣で身につけることができる。それを、また少し書いてみようと思う。

スクラップブックを編集する

　新聞、雑誌の記事の中で、気に入ったもの、記録しておきたいものを、切りとって保存しておくということは、よくやることである。ただし、これを、編集までする人は非常に少ないのではないだろうか。

　切りとったものを、ベタベタ貼りつけていくのではなく、整理しておいて、自分の考えにそって編集していくことを、ぼくはすすめたい。

　一つの事件があった。それに対する自分の姿勢が決まった段階で、その姿勢にそった編集をするのである。二つの事件を並べてみるのもいい。新しい事件と古い事件を組み合わせてみるのもいい。編集方法はいくつもあるはずである。

　一挙両得といおうか、そのスクラップは、たいへんな資料にもなるに違いない。古新聞をのこしても、チリ紙交換がせいぜいである。ズタズタにしてみたらどうだろうか。

毎日コラムを書く

　日記なんて書いてみてもつまらない。その日の行動を記録したいのなら、スケジュール表で十分である。

それより、日記を書く余力があるのなら、一日一テーマのコラムを書くべきである。その日のうちで、いちばん書いておきたいこと、感じたことをテーマにして、社会的な広がりを持ったコラムに仕上げることをすすめる。

テーマは何でもいい。〝子供の勉強机になぜメカニックが必要か〟とか、〝佐藤さん〟とか、〝話題にしている間はポルノでない〟とか、何かあるはずである。

何年かたって、読みかえし、おれも幼稚だったな、と思うのもいいことだし、それより何より、毎日毎日、社会に対して、コールしていることに大きな意味があるのである。

その他のトレーニング

具体的なトレーニング法ではないが、こんなことも役に立つということを、いくつか並べてみたいと思う。

まず、どんなディスカッションであっても、好んで参加することだ。そのテーマが、たとえ、女の攻めかたであろうが、ボーリングのテクニックについてであろうが、積極的に自分の考えを外に出す訓練をすべきである。それは、同じことを話しながら、どうしてこうも違うことを考えるのか、ということを知ることにもなるし、自分の意見をどのへんで落ちつかせるかということを知る訓練にもなるのである。

CamScannerでスキャン

もし、ハーフカメラを持っている人がいたら、それで、目につくものを何でもパチパチ撮る習慣をつけたらいいと思う。画家がいつもスケッチブックを持っているように、スケッチカメラで、ライブラリーをふやしておくと、何かの時に便利である。そのうえ、ぼんやり町を歩いている時、突然何かをキャッチするジャーナリスティックな感覚も養われる。

さて、どうだろう。少しは目つきが鋭くなっただろうか。

もう一言つけ加えよう。

物事を見る時、物事を考える時、必ず裏からも見てみる習慣を身につけよう。

3　イメージを広げよう――そのトレーニング

アマチュアが書く詞は、たいていは私小説の形態である。

自分が恋をした。悩みができた。よろこびもわいた。失恋した。悲しくなった。そういうことを詞に書くのである。情景も常に自分の目のとどく範囲であり、生活感覚も自分が理解できる程度のことである。

詞を書こう！　という最初の段階ではそれもいいだろう。しかし、いつまでも、視界数メートルの世界では、職業作家にはなれないのである。いつかどこかで、四畳半世界とい

おうか2DK世界といおうか、そこを飛び出さなければいけないのだ。自分の世界を克明に描写し、これが真実だと訴えても、それがいっこうに真実として伝わらないということをいっておきたいと思う。

とにかく、一刻も早く、私小説からはなれることである。私小説は習作時代だけにして、自分をも含めて客観的に見る訓練をすべきである。

その訓練は、前項の〝目つきを鋭くしよう〟でふれたことでもできるが、もっと他愛なく、もっと感覚的な習作方法をここでは書いてみたいと思う。

それを実行すれば、別の世界の詞というものに自然と入っていけるはずである。

見た映画の主題歌を作詞してみる

まるで映画も見ないという人は、まずいないだろう。そして、見たなら、何かを感じるはずである。

一つの情景でもいい、女の生き方でもいい、男と女のからみ合いでもいい、きれいな風景でもいい。そして、映画のストーリーでもいい、テーマでもいい、それを詞にしてみるのだ。

突然、自分の小さな世界にはない魅力ある素材にめぐり逢えるのだ。腕をふるって、主

題歌なり、イメージソングをつくってみるといいと思う。

『昭和残侠伝』から愛を引っぱり出し、『ある愛の詩』から死をひっぱり出すなんて工夫もしてみることだ。

ご当地ソングを作詞してみる

列車時刻表と地図と旅行案内を手もとにおいて、イメージ旅行をしてみよう。

そして、気に入った土地が見つかったら、そこのご当地ソングを作詞してみよう。イメージだけでいいのだ。カラー写真と街路地図と名所案内だけの知識で、どれくらいすばらしいご当地ソングが書けるかどうかやってみるのである。

何も、日本だけとは限らない。世界各地へ自由に旅行をして、イメージを広げていってみよう。

この訓練を続ければ、視界数メートルの世界はたちまち数百キロにも広がるのである。

CMソングを作詞してみる

何でもいい。自分の気に入った商品を一つ選んで、そのCMソングを作詞してみよう。

書く前に、スポンサーになったつもりで、いろんな条件、制約をまずつくることである。

- 訴求対象は何歳から何歳か
- イメージで売るのか、内容で売るのか
- イメージカラーは何か
- サイズは、5秒・15秒・30秒・60秒

さあ、これだけのガンジガラメの制約の中で、最大のイメージを広げてみる訓練を積んでみよう。

ベッド・ディテクティブをやってみる

推理小説の形態に、ベッド・ディテクティブというのがある。探偵が、実際に行動するのではなく、集まってきた資料だけで、ベッドの上で推理するわけである。日本では、高木彬光氏の『成吉思汗の秘密』がもっとも有名であるが、これは、例の源義経と成吉思汗は同一人物であるという伝説を、古今東西の資料、史料をもとに立証していく話である。

これと同様の遊びを、イメージ訓練のためにやってみたら面白いと思う。

何も歴史上の仮説を証明する必要はないのである。たとえば、机の上にある湯呑茶碗の故郷を推理するというイメージのタイムマシンでいいのだ。

湯呑茶碗を買った陶器屋を糸口として、だんだんにたどっていき、ついには、原料の土

のある山にまでたどりついたとしたら、すばらしいイメージ旅行である。

このような遊びと作詞が、いったいどこでどう結びつくのだという疑問があるに違いない。ところが、共通点があるのである。今の作詞家には、ここまで自由で、そして大きいイメージが要求されているのである。

CamScannerでスキャン

四　実践篇　阿久流作詞テクニック

いよいよ、ぼく阿久悠が、どんな姿勢で、どんなテクニックで、作詞をしているかということを書く番である。

ただし、何度も書いているように、詞の書き方に法則というものはないのだ。これはあくまで、ぼくが考えだし、ぼくが用いている姿勢、テクニックに過ぎない。どれほどの役に立ち、どれほど教科書的役割をするかはわからないが、臨床データぐらいの役割は果たすと思っている。

1　テーマの選び方

趣味で書く場合には、書きたいものを書く、でいいわけである。他のことを、何も考える必要はないと思う。ただ、心の中にふつふつと湧きおこってきたものをテーマに選べばそれでいいのだ。

しかし、プロ作詞家には、レコードをヒットさせるという使命がある。タレントを生か

すという責任もある。そのため、無関係なところにあったテーマも、一度気持の中で、書きたいと思わせて始めることもあるのである。そのへんの違いをあらかじめ断わっておきたい。

時代の飢餓感をとらえる

ぼくは、テーマ選びの基本姿勢として、時代の飢餓感を見きわめ、とらえることをいちばんに置いている。

今の社会でいちばんほしいものは何なのだろうか。それは愛なのだろうか。やさしさなのだろうか。陽気さなのだろうか。激しさなのだろうか。新しさなのだろうか。古さなのだろうか。便利さなのだろうか。不便さなのだろうか。金なのだろうか。自然なのだろうか。文明なのだろうか。原始なのだろうか。強さなのだろうか。弱さなのだろうか。リンゴなのだろうか。グレープフルーツなのだろうか。裸なのだろうか。正装なのだろうか。純愛なのだろうか。ポルノだろうか。

無限にあるそういったものを、常に社会の動きを見ながら考えているのである。その中には、もちろん、ぼく自身の飢えも含まれているし、時代の飢えも含まれている。

そういう満たされない部分を補ってやるのが、歌の持つ一つの使命ではないかと考えて

CamScannerでスキャン

いる。

しかし、ここで気をつけねばいけないのは、飢餓状態にあるものと、現在無いものとはイコールではないということである。

よく企画会議などで、「近頃、『長崎のザボン売り』のような物売りの歌がないから、一つやってみてはどうだろう。きっとない時だから売れるに違いない」というような発言をする人がいるが、これはまったく別といおうか、逆のとらえ方をしている。

現代においては、物質があり過ぎることが飢餓なのである。だから、もの売りの歌は消えてしまったのである。

終戦直後の時代には、何が欲しかったかというと、何よりも食べ物が欲しかった。だから、物を売って歩く声などは、天使の声にきこえたのである。

時代の飢餓をテーマにするなら、その時代に、物売りの歌が出たのは正解であり、今、この時代に持ち出すのは、死んだテーマを引っぱり出すようなものなのだ。

焼土の中では花売娘は夢だった。半鎖国状態の中ではマドロスは唯一のボヘミアンであり、夢だった。しかし、その時代の飢餓が飢餓でなくなると、これらの歌は死に絶えたのである。

そのへんを取り違えないで、解釈してもらいたいと思う。

不景気の時にナンセンスソングがはやり、今年（一九七一年）のような騒然とした時代には、やさしさを求めようとするものなのである。

幸福を売る男か演歌師か

一つの詞にとりかかり、テーマを選ぶ時、この詞におけるぼくの立場をどっちに置くべきかを考える。

要するに、大勢の人に、楽しいもの、いいもの、すばらしいものを提供する〝幸福を売る男〟なのか、それとも、大勢の人に、こういうことを知ってほしいと強く訴えかける〝演歌師〟なのか、どっちに立つかなのである。

それによって、飢餓感の扱い方も、大いに違ってくるのだ。幸福を売る男ならば、足りないものを補ってやろうという姿勢でいるだろうし、演歌師なら、この足りない現実をどうするのだとだれかを責めるはずだからである。

作詞家の思想とか姿勢とかということがよくいわれるが、それは、一つのイデオロギーを無理押しすることではなく、こういう風に自分が大衆に向かった時の立場をはっきりさせることではないだろうか。

洋食寿司が売れないわけを考える

新しいということの問題である。だれでも、新しいテーマには取り組んでみたいと思うものである。しかし、新しければ、何でも価値があるということではないのである。

一〇年ぐらい前、どういうわけか、方々で、洋食寿司というのが現れたことがある。それも、新しいのを売り物にしていたはずである。ハムの握り、ソーセージのノリ巻き、サラダのチラシ……etc。見るもの見るもの、すべて新しいのである。売る側としては、どうです、今までだれもつくらなかった新しい寿司！とたいへんな自慢であったが、つまるところ、一般大衆にはソッポを向かれ、いつの間にか騒がれなくなってしまった。

当たり前である。要するにおいしくないのだ。それに、新しくある必要のないものに新しさを無理に押しつけて、大衆はたいへん迷惑したのである。

珍品として売る分にはだれも文句をいわないが、これが新しいということになると、また違ってくるのである。

だから、テーマに新しさを求める時、このことをよく考えてみることにしている。はたして新しい必要があるのか、共通分母は大勢の人との間にどれくらいあるのか、せまい世界だけの出来事ではないのか、それらをつきまぜて検討し、洋食寿司にはなるまいと思っているのである。

2　素材のとり方

詞になるのではなく詞にするのだ

テーマの次には、具体的に素材である。そのテーマを訴えるのにいちばんふさわしい素材を選ばなければならない。

いまだに、詞になる素材ならない素材という先入観を持っているのではないだろうか。ぼくのところに送ってくる歌謡詞の九〇パーセント以上が、男と女の歌である。そして、恋愛であり、失恋である。恋愛はなぜか盲目的に相手がよく見え、失恋は、鬼畜のごとくひどく見えるという割りきり方である。

どうして、日本の歌謡曲における〝別れ〟には、捨てた歌と捨てられる歌しかないのだろうか。それとも、何でもなく話し合って別れるなどというのは、ドラマがなく、つまらないと考えているのだろうか。

決してそんなことはないのである。くりかえしになるが、その証拠に、ぼくの『また逢う日まで』にしても、『さよならをもう一度』にしても、お互いに話し合い、五分と五分の立場で別れる詞なのである。

CamScannerでスキャン

ぼくは、だから、まず詞になるとかならないとかというつまらない考えを捨てるべきだと思う。なるならないじゃなく、〝詞にする〟のである。詞の世界にまで高めて、はじめて人に見せるものができたといえるのだ。

男と女

一人の男と一人の女がいて、そこからいくつ詞の素材が選べるだろうか。決して、出逢い、恋愛、別れの三つではないはずである。生きている男、生きている女と考えれば、どのようなシチュエーションもつくれると思う。

生きている男と女として扱わないから、多くの詞の中の男女が、真白な紙の上に置いた切りぬき写真のように見えるのである。詞の世界の男と女でなく、生きている男と女を詞の世界に持ってくるのである。一度試しに、ドラマをつくるつもりで、一人の男と一人の女の設定をつくってみるといいと思う。

年齢、出身地、職業、家庭環境、住所、部屋の様子、性格、恋愛歴、趣味。

こういったものを決めるのである。まったく今までと違った生き生きとした動き方をするはずである。

代表的な〝男と女〟について書いてみたが、そろそろ、他の素材が登場していいころで

ある。

要するに、〝人間と何か〟を描けばいいのだ。人間を何に対面させるか。社会なのか、自然なのか、運命なのか、歴史なのか、業なのか、悦楽なのか。

おそらく、書いても書いても書き足りないであろう。

3　技術について

わずか原稿用紙一枚か一枚半の詞を書くのも、二時間の上映時間の映画をつくるのも、制作工程には変わりないということを考えておいてほしいと思う。

ただし、映画のほうは、何か月かを要するのにくらべ、詞のほうは何工程かをまとめて何分間かで結論を出してしまうという違いなのである。

これまた、何度もことわるようで気がひけるが、阿久悠流の技術で、他の人にまったく必要でない部分もあり、まったくできない部分もあるということを、最初にことわっておく。

ムダであってもストーリーを考える

書きたいテーマ、素材が決まったら、とにかくストーリーを考えてみることである。
それが、女の生き方の歌であるなら、どういう家に生まれ、どんなタイプの女の子で、いくつの時に家をはなれ、どこで初体験をし、その男はだれで、その恋愛はどうなって、そこで何を感じて……という風に、簡単なシノプシス風のものをつくるのである。
何も原稿用紙に書く必要はない。頭の中で次々と発展させればいいのである。
また、恋の詞であれば、いつ、どこで、どんな風に出逢って、何が起こって……と動かしていけばいい。
また、特定の場所、たとえば港などがテーマなら、そこの克明なスケッチを描くのである。朝はどんな風で、だれが訪れて、昼はどんな風で、だれが働いていて、夜はどんな風で、だれが泣いているか……克明であればあるほどよい。
こうしてでき上がったストーリーの大部分はムダになるのであるが、それでも、これを前提として詞を書く以上、ちょっとしたことば使い、描写、感情の盛りこみ方、すべてが、生き生きとしてくるはずである。

なぜ一番、二番、三番が必要か

歌謡曲は三番まであると信じこんでいる人がいる。何が何でも三番をつくらねばと苦しんでいる人がいる。苦しむということは、その素材で、三番は必要ないということなのであろう。一コーラスでいいつくせるものならば、一コーラスでいいのである。

ただし、レコードとして世に出す以上、一応三分内外のサイズが必要となってくる。その場合、一コーラスでは仕方がないという疑問が出てくるだろうが、そんな時は、先にのべたⒶⒶⒷⒶ等の三二小節形式を使うのである。これならば、ⒶⒶⒷⒶで一コーラス。間奏を入れて、ⒷⒶとくり返せば、三分は越す長さになる。

一番、二番、三番ということにそれなりの必然性が欲しいのである。慣習や、レコードサイズのために内容をうすめながら三番までつくる必要はないのである。

非常に幼稚な例をひくならば、朝・昼・夜の詞をつくるから三コーラス。春・夏・秋・冬の詞をつくるから四コーラス。過去・現在の詞をつくるから二コーラス。というような確固たる理由のもとに、コーラス数を決めるべきである。

長篇小説形式か短篇小説形式か

先につくったストーリーをベースにして考えてみるのである。この素材、テーマをよりよく表現するには、ストーリーの全部を語るのがいいのだろうか。それとも、クライマッ

クスとも呼べる象徴的なシーンだけを描くのがいいのだろうか。
ストーリーを語るのがいわば長篇小説形式で、クライマックスを描くのが短篇小説形式である。
どちらがすべてを語り、どちらが訴える力を持っているかは、形式を決めるうえで十分考えなければならない。
ぼくの作品でいうなら、『さんげの値打ちもない』は、一人の女の子の一四歳から二〇歳過ぎまでの生き方を追った長篇小説形式で、『また逢う日まで』は男と女の別れのシーン、それもドアをしめて二人で出ていくという象徴的なシーンを描いた短篇小説形式である。
どちらにも一長一短があり、素材の消化能力にかかっているとしかいいようがない。

一カメラか多カメラか

たとえば、テレビに例をひくと、一人の主人公の行動表情を一台のカメラで執拗に追っていくというテクニックがある。
そして、もう一つは、多くのカメラを使用し、一台は主人公のアップを、一台は主人公と相手役を、一台は大きな風景の中の二人を、そして、後の一台は、まったく関係ない別

の象徴的なもの、たとえば、太陽とか、海とかをとっていて、それらが目まぐるしく積み重ねられ、一つの大きな効果を出すというテクニックである。

これとまったく同じことが、詞の場合にもいえるのである。一カメラであれば、主人公の描写、もしくは独白でいいのである。それは、非常に直接的に、感情、思想を伝えることができる。

一方、多カメラのほうは、三二小節形式の時などに用いると効果的なテクニックである。たとえば、

Ⓐ（八小節）　場所・時間・天候　（駅など）
Ⓐ（八小節）　主人公たちの状況　（涙など）
Ⓑ（八小節）　主人公のことば　（つらいなど）
Ⓐ（八小節）　象徴的なシーン　（別れなど）

この方式だと、非常に多元的で映画に近い効果を出すことができるのである。ただし、ここに書いたいわゆるカメラの割りふりは、まったくの例であって、いくらでも自由に駆使していいものである。

一番、二番、三番か、長篇か短篇か、一カメラか多カメラか、これらはほとんど同時に決定されるべきことなのである。

日本かアメリカかヨーロッパか

ぼくが、その次にやることは、ロケ地の決定である。

これは多分に歌手の個性によるものであるが、雰囲気として、どこでロケをするのがいいだろうかと考えるのである。

森進一なら日本である。尾崎紀世彦ならヨーロッパである。西郷輝彦ならアメリカである。こうしておくと、同じ〝小部屋〟という表現をしても、そこにある窓の形から、小道具まで違ってくるはずである。そういう小さいものから固めていき、トータルイメージで、ヨーロッパ的な雰囲気とか、アメリカのワイルドな情熱とか、日本のさびれた港町の哀感とか、そういった大きなものにまで持っていくのも、テクニックの一つなのである。

だれのことばで書くか

最後の仕上げのことばを、だれのことばで書くかをきめなければならない。

主人公のことばで語るのか、ナレーターの立場の人間のことばで語るのか、それとも両者の組合わせなのか。大事なことである。

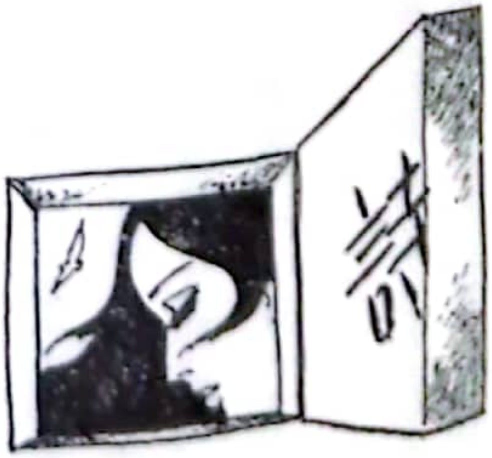
書き終わって

ぼくは、何度も何度も推敲を重ねるということはめったにやらない。しかし、次のことだけは気をつけて読み返している。

①いいたいことがいえているか
②不快感はないか
③アイデアはあるか
④泣かせどころはあるか
⑤替歌はできそうか
⑥耳できいて意味が通じるか
⑦リズムはあるか
⑧覚えやすいことばか
⑨いい歌か、面白い歌か
⑩阿久悠は存在しているか

別章　だれに見てもらうのか

――作詞家になりたい人に――



CamScannerでスキャン

この章では、ぼくは、突然親切になって、売りこみの方法を、一緒になって考えてみたいと思う。

詞は書いた。十分自信がある。だがどのような方法で世に出せばいいのか、それがわからずに悩んでいる人が大勢いるに違いない。そこで、ぼくも、原点に戻ってみて、おれならこうする、という売りこみ方を研究してみようと思うのである。

だが、正直いって、売りこみ方なんてのはないのである。二昔前ならともかく、激変する今の歌謡界を相手にして、これが〝きまり〟というパターンがあるはずがない。なかにし礼さんが成功したパターンを踏襲してみても同じ結果が得られるとは限らない。山上路夫さんのプロへの道は、山上路夫だけのものである。だから、一次試験、二次試験、養成所、プロ試験、ライセンス、こんな風に、方法が見つかれば、直線でつき進めるとは、夢々考えないでもらいたいと思う。

社会は生きものである。その中でも、歌謡界は、もっとも動きの激しい生きものである。他人からもらったパターンで動こうとしたならば、それ自体もう作詞家として不適任なのであって、パターンは常に自分でつくらなければならないということを胸に叩きこんでお

こう。

ぼくは、これから、作詞家になるためのいろんな接点を紹介していこうと思う。この点をどんな線で結ぶかが、オリジナリティであり、個人差である。いちばんNOWで、いちばん自分にあった線を引いてもらいたいと思う。

1　人材は求められているが詞は求められていない

まず考えておかなければいけないのが、このことである。だれでも、ちょっと気に入った詞ができ上がると、その詞を採用されたいと願うものである。だから、何が何でも、一篇の詞でもって、勝負をしようとする。これが大きなまちがいなのである。歌謡界にとって、たかだか新人の書いた一篇の詞などまったく問題でないのである。その程度の〝いい詞〟なら、毎日見ているだろうし、頼めばすぐできるのである。日本音楽著作権協会に信託している作詞家だけでも二千数百名いるのだ。

歌謡界が求めているのは、一つ二つのいい詞ではなく、年間数十曲のヒットを出せる人材であり、新しい歌謡界の方向づけができる人材なのである。

だから、売りこみの時のテーマを、「ぼくの書いたこの詞は……」というのから、「ぼく

は……」に切りかえるべきだと思う。

そして、「ぼくは……」と語ることが、空論でなく、駄法螺でもないことを立証するために、書いた詞を使うべきである。

そうなると、その時の詞はたいへんなことになるのである。よほどのものでない限り、「あなたのいう画期的というのはこんなものですか」と片づけられるからだ。

とにかく、これは心しておいてもらいたいと思う。「詞は求められていない。求められているのは人材である。」

2 これまでどんな売りこみ方法があったか

一応、今の作詞家が、どんな道を通り、どんな門をくぐって世に出たかも知っておく必要があると思う。

なかには、まったく似た条件の人がおり、そのまま参考にできる人がいるかもしれない。

そうでなくても、同じ方法をとらないためにも、既成のパターンは知っておくべきである。

内弟子型

正直いって、この型は、ぼくがまったく知らなかった時代の主流ではないかと思う。現在残っているとしても、それはごくわずかではないだろうか。

いうまでもなく、名人と呼ばれる師匠の家に住みこみ、修業を積むわけである。師匠の身のまわりの世話から、掃除洗濯、使い走りなど、ありとあらゆる雑用を受け持ち、その間に、師匠の秘伝を盗もうとつとめ、そして、譲られようとつとめるのである。何年間かたって、人格が認められた暁に、仕事を紹介され、のれんを分けてもらい、地盤を譲られて一本立ちする型で、日本の伝統工芸における徒弟制度とまったく同じシステムである。

ただし、今の時点で、〝詞の秘伝とは何か〟〝積むべき修業とは何か〟〝譲られるべき地盤とは何か〟を考えてみると、まったく過去のパターンであるといわざるを得ない。

師匠の秘伝は弟子にとってもはや秘伝でも何でもない古い型式に過ぎないし、譲る地盤なんてものがあるわけがない。

第一、師匠ぶったり、弟子であることをありがたがったりする感覚で、新しいクリエイティブの仕事ができるわけがないではないか。

もし、それでも、内弟子型がいいというのなら、せいぜい何年か後にだれかに紹介してもらえるという程度の期待にとどめておいたほうがいいと思う。

CamScannerでスキャン

訪問セールス型

過去現在を問わず、いちばん多い型ではないかと思う。そして、セールステクニックは変わるとしても、今後も主流をしめる売りこみ方法であることはまちがいない。

同じ訪問セールスでも、二種類あったようである。一つは、自分の作品をかかえて、あらゆるレコード会社のディレクターを訪問して歩く型であり、もう一つは、どこか一か所、ここだと思ったレコード会社に日参し、本人自身を印象づける型である。どっちが良い方法かということはいえない。

ここで例にあげることは、どうかと思われるのだが、作曲家の猪俣公章さんが、二つの型のうち後者の典型であり、成功例であるので、お許しいただいて、ちょっと書かせてもらいたいと思う。

猪俣公章といえば、演歌作曲家としては今やまちがいなく第一人者であるが、その彼が、『女のためいき』で大ヒットを出す前の二年間、毎日ビクターレコードに通いづめだった話は有名である。朝九時には、制作室の前の廊下に置かれたソファにすわっているのである。そして、一日中、制作室の動向を見ているのであるから、社員のだれよりも社内事情にくわしくなる。人を探すにしても、彼にたずねるのがいちばん手っとり早いということになる。何しろ、だれだれさんは、今どこにいて、何時何分頃帰社予定です、ということ

まで答えられたというからたいへんなものである。
そのうち、歌手のレッスンをしたいがピアノを弾いてくれないか、とか、新曲の譜面を読んでくれないか、という音楽に関係がある雑用に変わってきたそうである。また、急いで曲が必要だというような話を耳にすると、「一時間ください」といって曲をつくってきたという話もきいている。

彼のこの方法がだれにでも当てはまるとは限らない。人柄や実力が大いに関係してくるからである。毎日表にすわりこんで、うるさがられないという人柄の人が、そんなに大勢いるとは思えない。たいていは、気味悪がられ、お引き取り願おうではないかということになるのである。

方法が最良であるかどうかは別として、猪俣公章さんの場合、あの作戦が後に森進一とのジョイントを果たしたのであるから、やっぱり大成功といえるだろう。

座付き作者型

芝居の世界には座付き作者というのがある。役者個人についている場合もあれば、劇場の専属として抱えられている場合もある。

作詞家の中にも、このシステムでチャンスをつかんだ人がいっぱいいるのだ。

なかにし礼さんが、シャンソン喫茶で働きながら、そこで歌う歌手のために、シャンソンの訳詞をしてあげていたという例がいちばん知られているケースだと思う。

少なくとも、自分を必要としている場所に身を置くということは大切なことであると思う。

自分の書いた詞が歌になり、そして、お客の反応までつかめたとしたら、こんな勉強はないと思う。なかにし礼さんは、この時代にチャンスをつかむと同時に、シャンソンの歌心を学び、お客とのコミュニケーションまで身をもって感じたのであるから、たいへんな勉強の時期ではなかったろうか。もし、修業ということばがあるとするならば、こういうのを生きた修業というのだろう。

近頃、ボーカルスナックといって、一人二人の専属歌手を置いているスナックがやたらにふえている。

そして、なぜか彼らは訳のわからない英語で歌っている例が多いのである。そのような店へ行って、ボケッと水割りを飲んでいるようではダメである。彼ら歌手のために、すばらしい訳詞をしてやったらどうだろう。勉強にもなるし、チャンスに向かって、少なくとも、何か試みたことになるのである。

座付き作者型の例としては、GS全盛時をスタート地点とした、橋本淳さんとブルー・

コメッツの関係も、そういえるかもしれない。

スライド型

ぼく自身、阿久悠を何型かといえば、このスライド型に入ると思う。いわゆる、別の世界である程度の実績をつくり、それを武器として、横すべりしてくる型である。ぼくは、ＣＭライターから、放送作家にスライドし、そして、作詞家にスライドしている。次はまた別のところへスライドしていくかもしれない。

これにも、スライドのチャンスが二通りあることを知っておいたほうがよい。一つは、前の世界でつくったコネクションを利用して、歌謡界に入ることであり、あとの一つは、仕事の実績に対して、歌謡界がスカウトする例である。

たとえば、こういうことで、「あんなに斬新なアイデアのＣＭをつくる人に、詞を書かせたら、どんなに面白いだろうか」とか、「あのユニークなタッチを歌に生かせないものだろうか」とか、「あのしっかりした構成力と切れ味の良さを、演歌に注ぎこんだら、きっと新しい演歌ができるに違いない」とか、歌謡界の人々に賭けてみる気を起こさせることである。

ぼくは、今後、この型がふえていくと思う。歌謡界は常に新しいものを求めている。し

かし、商売・企業であるから、未知の人にその期待をかけるわけにはいかない。そうすると「あれを詞に生かしたら」というあれの持ち主に期待するということは十分考えられることなのである。

カメラマンから、漫画家から、シナリオライターから、コピーライターから、デザイナーから、どんどん作詞家へスライドしてきそうな気がする。

だから、作詞家への最短距離が、作詞一筋でないことを考えるべきである。

完パケ型

完パケとは、ぼくらの世界でいう新造語で、完全パッケージ、つまり、でき上がり品のことである。

一枚の詞、一枚の譜面でもって売りこみをすることは、前にもいったように、非常に困難である。みんな想像を絶するほど忙しい人たちであるから、詞を見て、曲がつき、歌がつき、とにかくでき上がった状態までイメージを広げて読んでくれる人などまずいないと思っていい。たいていは、どこかへまぎれこんでしまうか、読まれずに机の奥深くというのが常識である。

ただし、レコードにでき上がったものを持ってこられたら別であろう。三分間無駄にす

る気で、聞いてみようかという気になると思う。

例のザ・フォーク・クルセダーズが、『帰って来たヨッパライ』で売り出した時のことを大いに研究してみるべきである。もし、あれが、詞は詞、曲は曲、歌は歌、別々に持っていったなら、あのような結果が出たであろうか。おそらくNOであろう。「何だ、この詞は。何がオラだ」といわれたかもしれないし、「こんな単調な曲どうするんだ」といわれたかもしれない。それを、最終的にはこうなるというのを、イメージや説明でなく、パケで示したところに強味があったのである。録音をし、プレスするのに、いくらかお金がかかったかもしれないが、そこから、作詞家北山修、作曲家加藤和彦、はしだのりひこが生まれたことを考えると、安い投資である。

作詞家志望者が、作曲家志望者を見つけ、「どうだ、一緒にやってみないか」と持ちかけることぐらい簡単である。音楽雑誌の作曲募集欄の常連に目をつけるのもいいし、NHKの『あなたのメロディ』などに登場した人に手紙を出すことぐらいできるだろう。後は、コンビがうまくいきそうなら作品をつくり、これだというのができたら、スナックの女の子に歌ってもらってもいいではないか。

詞というのは、なるべく早く原稿用紙から脱出させてやるべきである。そのためには、ためいきつく前に、いろいろと動くことである。

さて、レコードにするといったら、たいへんだと思うだろうが、今は、テープさえ持って行けば、すぐ希望の枚数だけプレスしてくれるところはいっぱいあるのである。

レコードができ上がれば、それの活用方法はいくらでも考えられるはずだ。オーソドックスにディレクターにきかせるのもいいし、喫茶店に頼みこんでジュークボックスに入れてもらうのもいい。有線放送にくばって歩くというてもあるし、深夜放送に売りこむのもいいだろう。ユニークなものであれば、必ずどこかで食いついてくるはずである。

ぼくは、今後の売りこみ方法として、この完パケ型を大いにすすめたい。

他に、完パケ型の成功例として、『今は倖せかい』で佐川満男と組んで出た作詞作曲の中村泰士さんがいる。

懸賞応募型

フォーク調の詞で第一人者の山上路夫さんが、〝松尾和子の歌う唄〟の当選が世に出るきっかけとなっていることを知っている人は少ないだろう。このように、雑誌やレコード会社が主催する懸賞詞を踏み台にした人は大勢いるのだ。力試しの意味でも、やってみるべきだと思う。少なくとも、何千通何万通の中から一位に選ばれたなら、ある程度の自信になると思う。

ただし、芥川賞やレコード大賞をとったのとは事情が違うから、それで注文が殺到するなどとは思わないほうがいい。その後の売りこみにやや有利な資料を一つ手にしたに過ぎないのだ。

それは別として、応募チャンスはいくらでもあるということである。少し気をつけて、新聞、雑誌、テレビを見ていると、"だれだれの歌う唄"に始まって、キャンペーンの唄、商品のイメージソング、番組のテーマソング等々、追いつかないくらいあるはずである。

ぼくもときどき選考にあたることがあるが、当選の確立はきわめて高いということがいえると思う。何万通の応募があろうが、原稿になっていないものが八割である。日本語になっていないものが、また、残りの八割である。詞になっていないものが、また、残りの八割である。

そうすると、何十通、極端にいえば、何通かで争われるわけであるから、本当にいいものであれば、当選は楽なはずなのだ。主催者とすれば、補作などというものをプロ作詞家に頼みたくないはずであるが、そうでもしない限り一篇の当選作さえ出せない現状を考えてみるべきだ。

チャンスであるということと同時に、一般がいいと思う基準はそれくらい低いということを考えてみるべきである。

作詞家志望者のところへ、たとえば、「尾崎紀世彦の詞を書いてみませんか」というオーダーがあることは考えられないことである。だから、〝だれだれの歌う唄〟などの時は、オーダーを受けたのと同じ気持で、責任を感じて研究し、書くべきである。

企画性のある懸賞歌の他に、音楽雑誌などがレギュラーで行なっている作品募集がある。これに毎号、水準を上まわるものを数多く出し、入選者の常連を続けた後、レコード会社に推薦された例があることを付け加えておこう。

3　どんな窓口があるか、どんなアタックをすればいいか

現在、作品を持ちこむ場所としては、大きくわけて、次の三つである。

①レコード会社

②音楽出版社

③プロダクション

売りこみ方法としては、前項とかなり重複するので省略することにする。先輩が行なった売りこみ方法に何かを加えるなり、裏をかくなりして、自分の方法を見つけてほしいと思う。

ただし、これらのセクションにぶつかる時の心構え、姿勢のようなものは書いておきたい。

それは、甘えをなくすことである。どんな甘えかというと、「あなたたちは、新しい才能の開発のために努力すべきである。だから私の書いた詞も一所懸命に読むべきである」という基本的な甘えである。もし、心の底に少しでもそんな考えがあるとしたら、捨てたほうがよい。レコード会社も、出版社も、プロダクションも、そんな事までして、あるかないかわからぬ才能開発に時間と力を費す責任はないのである。なぜなら、それは、地質調査もせずにボーリングするようなものだからだ。

だから、売りこみの時の基本姿勢として、「私は、あなたにとって、こんなにプラスになることを考えてきた。どうだろう。一つ検討してはもらえないだろうか」であるべきなのである。社会的評価としてはともかく、仕事としては、売る側、選ぶ側は対等でなければならない。

たとえば、どうしても森進一の詞を書きたいと思ったとする、そこで、一つか二つ森進一用の詞を書き、ビクターレコードなり、渡辺プロダクションへ持っていったとしても、おそらく実らないと思う。ところが、こんなレポートとともに持っていったら事情が違ってくるはずである。

Ⓐ『女のためいき』から『波止場町』まで、森進一の歌唱法と社会的流行の関連。
Ⓑ『女のためいき』から『波止場町』まで、成功した企画、失敗した企画。
Ⓒ演歌の変化と森進一
Ⓓローティーンと森進一
ハイティーンと森進一
二〇代と森進一
男と森進一
女と森進一
…………

これだけのレポートを持っていけば、感激されるに違いない。少なくとも、実のある内容なら、心を動かすはずである。そして、これが、売りこみにおいて、対等ということなのである。

さて、最後に、売りこみ方の一パターンとして、グループ活動の研究をすすめたいと思う。放送において、スタッフ東京、ペンタゴン、ブラックバッグス等、作家グループがあり、それぞれに活躍している。歌謡界でも、このような才能集団が活動できる時期にきて

CamScannerでスキャン

いると思うのだ。一つ、先陣をきって実行してみたらどうだろうか。何もデザイナーやイラストレーターにだけグループ活動をまかせておくことはないと思う。

CamScannerでスキャン

僕の歌謡曲論

CamScannerでスキャン

歌謡曲との出会い

僕にとって、歌謡曲はひとつの戦後のシンボルでした。僕は敗戦のとき八歳でしたが、戦争に負けてよかったかもしれないと半分思った。その理由のひとつに歌謡曲との出会いがあったんじゃないかと思いますよ。大きい声で歌を歌ってもだれからも責められない、窓を開けて大きな音でレコードがかけられるというのは、無意識のうちにも、「ああ、世の中が変わったんだ」という感慨につながったと思います。

僕はそれまで音楽とは無縁でした。これは僕だけでなく、僕の世代では誰もがそうだったのではないか。僕よりいくつか上の世代の人たちは、昭和の初期のデカダンスも含めて世の中が楽しくあるいは妖しく揺れ動いていた時期を知っていたはずですが、僕らは出会い感覚というか、まったく新しいカルチャーとの遭遇というかたちで、戦後、歌謡曲を受けとめたのです。

そして、僕にとっては、歌は情報でした。世の中で何がはやっていて、人々はどういう感覚で生活していて、どういう人がすてきに思われているのか——大げさに言えば、これは全部、歌で知ったんです。

子どもの頃、僕は淡路島にいたわけですけれど、あの当時の田舎は本当に田舎なんですよ。いまの田舎は、少々中央から距離があるというだけで、同じ情報を得ているわけですが、距離があればあるだけ情報の数が少なくなっていくというのが当時でしたから、わからなければわからないまま、東京の人間からいえば信じられないようなわからなさなんです。たとえば、ビルディングを見たことがない。どうやら高い建物らしいということしかわからない。ベッドも見たことがない。病院に入院したもの以外に、ベッドに寝た経験のあるやつがいない。だから自分の頭の中で、こういうものであるにちがいないと推理し妄想するわけです。

僕らの世代がもし、ほかの世代よりも言葉に対して敏感だったり、言葉に対して強い愛情をもっているとすれば、たぶん妄想と推理の期間がうんと長かったことも関係していると思います。僕の退屈しのぎは、『明解国語辞典』をアトランダムに拾い読みすることでしたが、一語一語の解釈に混乱しながら、これはこういうものにちがいないと自分なりの答えを出して、自分なりの絵を浮かべたものです。絵を浮かべるというのがものすごく重要でね、言葉のまま頭の中にプリントしても楽しくない。絵にするんです。しかし、絵を浮かべてこうにちがいないと思っていたのが、実際に都会へ出てくるようになり、自分も成長していくなかで、いままで想像し思い込んでいたものがまったく違っていたことがわ

かってきます。たとえば、僕はコウモリはコウモリ傘の大きさだとずっと思い込んでいたんですよ。リスも幼児と同じ背丈だと思っていた。

言葉をまず知って、その実態を確認するまでのあいだに時差があるという状態、これがまずふつうのことだった。これは歌にかぎらず、小説を読んでもそうでした。こういうものであるらしい以上のことがなかなかわからない。しかし、妄想だけ、推理だけという期間があったことは、僕にとって実に幸せなことでした。なぜなら、言葉というのは、結局、何かに置き換えて、たとえば絵を思い浮かべたりして、聞いた人間が頭の中で転換していくものですね。その自分なりの転換の作業が必要で、それがもしかしたら言葉というもののいちばんの魅力かもしれない。僕はこの愉しみを自然に感じていた。指さしただけで、アレ、コレで通じてしまういまの子どもたちはかえって不幸かもしれない。物書きとしてはいい時代に生まれ育ったのかなという気はします。

物書き修業時代

僕は高校ぐらいから、ボンヤリと物書きになりたいなと思っていました。小説であろうが、何であろうがかまわない、とにかく物書きになりたい。病気もしましたしね。

どういう物書きになりたいかというと、頭の中ですべて構築できる人は偉いという考え

方です。高田保さんというエッセイストがいましてね、『ブラリひょうたん』を書いた人です。その人に嘘か本当か、こんな話がある。この人がパリへ留学するということで大勢から餞別をもらったんですが、あんまりうれしくて、その餞別を全部飲んじゃった。旅費も滞在費も飲み代に化けましたから、もうパリへ行く金がない。そこでどうしたか。パリに滞在していると思われる時間だけ姿を隠して、パリの地図とか、いろいろな案内書を読みあわせて、旅行記を書き上げた。これが、店の名前からものの値段まで克明に書き込んだ完璧なパリ滞在記なんだそうです。これが実話なら、たいへんな想像力と構成力で、すごい人だと感心しました。物書きになるんだったらそういう物書きがいいな、僕はそう思っていました。虚構の妙です。

さて、大学を卒業したあと、僕は宣弘社という広告代理店に入ります。つまりコピーライターというわけで、僕の作家修業はここで始まりました。ものを書いて初めていくらかのお金をもらったのは一九六四年、東京オリンピックのころにラジオの台本を書いたのが最初で、阿久悠というペンネームはこのときのものです。なにしろまだ代理店の社員でしたから、本名で副業をやるわけにはいかなかった。そして、七年間の代理店社員時代をへて、物書きとして生きていくことに決め、フリーになります。しかし、このときは自分の進路として、シナリオ・ライターとか小説家といったものがかすかに見え隠れしていまし

たが、作詞家になるとは思ってもみなかった。というより、何を志すかなどという余裕はなく、まずは書く機会を摑むことが大事でね、極端なことを言えば、字を書いて自分でありうるなら何でもよかったんです。

ただ、僕はひとつのものの仕事をやるときに、これはこの程度でいいんだというふうなことは決してすまいと思っていました。この程度でいいと思ってしまうと、おもしろさはそこまでで止まってしまいます。

たとえば、テレビの歌謡番組の台本をつくるとき、歌手が歌うところは空けておけばいいわけですよ。線ひっぱって、歌詞ヨロシクと書いて。でも、それだと、お金をもらっちゃいけないって気がするんです。だから、そこに歌詞をちゃんと書いていく。ついでに上欄に欲しい映像イメージを描いていくというようなことね。それから、冒頭のあいさつなんてのはほとんど同じだから、実は先週のぶんを使ってもいいんだけど、それがいやなんです。だから書き換える。書き換えても、結局は本番では先週どおりになったりするんだけど、そのむだなことが実は大事だった。自分らしき台本の書き方が出来てきたのは、このくり返しのおかげだと思う。

ッズ・ルネ等。僕はザ・モップスの『朝まで待てない』を作詞します。これが僕の作詞家デビューとみなされています。僕は当時、GS（グループサウンズ）のテレビ番組の企画者といろんな構成者というか。要するに仕掛ける側でやっていましたが、GSのイメージを、大人の世界から拒まれている若者が出口を目ざして、探して。そこからパッと勢いよく噴き出るという。そういう感じのものとして捉えたかった。僕自身がまだ自分はどこへ行くんだろうか。自分が社会とつながっているものがあるんだろうかなって、結構いい歳になっていながらも、まだそう思っている状態のときですからね。「どこに出口があるんだろう」というような時代で、僕自身の気持ちのなかにもそんなもどかしさがありましたから。

ところが実際のGSはイメージが違っちゃったんですよね。みんな制服着て出てくるし、フリルのついている衣裳だとか。ですから、僕はGSに違うイメージを持ち込みたくて、『朝まで待てない』を書いたあと、『ベラよ急げ』『朝日よさらば』『熱くなれない』とか、そういう言葉を曲のタイトルとして持ち込んだんです。評価してくれたり、気にしてくれる人は案外多かったのかもしれません。ただ、売れ行きからいうと、大したことはなかった。

さて、僕が作詞をはじめた時期は、もしかしたら日本は豊かな国になれるのではないか、という気分が生まれはじめたころです。それまでは夢のように思われていた生活が現実味

をもちはじめていた。マンション、クルマ、夢のような電化製品……。そうなると、歌というのは何ができるんだろうと考えこまざるをえない。というのは、歌というのは慰めなんで、それ以上でもそれ以下でもいけないという考えかたがあって、たぶんいまだに主流だと思いますが、僕にしてみると、それでいいのかという疑問がふくらんできたからです。

慰めはたしかに重要だ、それはそのとおりかもしれないが、慰めといってもかつて日本が貧しかった時代の慰めとイコールでいいんだろうか。かつて、「この歌を聞いたことによって私はすごく慰められました」とか、「あの時代を生きる勇気が起きました」とか言っていたときとは、状況が違っているんじゃないか。もちろん、そういうとらえ方で長く記憶にとどめてくれるのは作家冥利に尽きるので、こんなうれしいことはないのだけれども、それは結果であって、目的にすべきじゃない。もう時代が違っているだろう。少しは慰め以上のものを歌のなかに注ぎ込みたい。その以上の部分には、もしかしたら本来歌が背負うべきでないメッセージみたいなものも入れられるかもしれない。あるいは素材そのものが歌らしくないもので書けるかもしれない。それらのことを思い、僕は歌のなかに慰め以上のものを入れていきたいと、いまだにそれは続けているつもりです。

ともかく、こうして作詞家としてスタートしました。

時代の飢餓感にボールをぶつける

歌謡曲を書きはじめたときに、それまでとはまったくちがうものを書こうという意欲やヤマッ気があったのは事実です。そしてそれを三〇年、続けてきたわけですが、では、そもそも歌謡曲とはなんなのか。聞く側また評論家や研究者としてではなく、実作者として歌謡曲というジャンルはどう捉えられるのか。論理と感性の交じり合いで難しいことですがね。

　歌謡曲とは完全にリアクションの芸術だといえるかもしれません。送り手がいかに意欲的であり情熱的であっても、リアクションがないかぎり何の価値もない。毎日、ひとつでもふたつでも、はねかえってくることを祈りながらボールを投げ続ける。そのうちいくつかはねかえってきて、はじめて作詞家として充実感を感じる、そういう構造だと思います。では、ボールをぶつけるべき壁、はねかえしてくる壁とはなにか。それは時代の飢餓感だと思うんです。

　いまなにが欠けているんだろうか、いまなにが欲しいんだろうというその飢餓の部分にボールが命中したとき、歌が時代を捉えたといっていいでしょう。「言われてみてはじめてわかりました」とか、「わたしも実はそうだったのよ」という、死角に入っていた心のうめき、寒さ、これがつまり時代の飢餓感です。しかもいま、飢えているもの、欲しいも

のがよく見えない。かつては見えたんですよ。飢えは文字通り飢え、不足は言葉通り不足だったのだが、腹が満たされ、生活が整い、時間にも余裕が生まれてきて、豊かだなどといわれると、もう見えない。しかし、何かしら飢餓は存在している。この見えない飢餓にボールをぶっつけて、ああ、それそれといわせるのが歌なんですよ。

いま僕はこんなふうに言っているんですが、歌とはつまり、「時代のなかで変装している心を探す作業」であるとね。愛も、幸福も、悲しみも、淋しさも、怒りも、痛みも、何かの事情で隠れてしまっているのが現代なんじゃないか。少し化粧を落としてみたり、少し脱いでみたりしたら、そうすれば少し楽しく、少しのびのび心を開けるんじゃないか、歌はそれをやれるはずだし、やるべきだと思うわけです。変装してるんですよ、みんな。

『また逢う日まで』と『北の宿から』

尾崎紀世彦が歌った『また逢う日まで』(一九七一年)が日本レコード大賞・日本歌謡大賞をとり、これが作詞で賞をもらった最初ですが、僕は最初の著書『作詞入門』(一九七二年、本書所収)で、この歌についてこんなことを書いています。

七一年になると、七〇年という時代をくぐりぬけてきて、いわゆる優しさとか、触れ

合いを求める時代になった。……そこでぼくは、ひとつ新しい別れのパターンをつくってやろうと考えた。これまで僕が書いてきた別れは、別れたら最後、二度と会うことのないものだった。ぼくは〝さよなら〟ということばを冗談でいったことがない。……ところが、ひょっとすると、〝さよなら〟というのはもう一回あるのかもしれない。もっと何回もいいたい人がいるかもしれないという気がしてきたのである。……男と女が、話し合い、納得しあって二人で出て行くというパターンは、日本にはなかった。……銀座のホステスにまで受けるとは思っていなかった。また、受けるのは前半の〝たがいに傷つき、すべてをなくすから〟という部分だと思っていたら、実は後半の〝ふたりでドアをしめて……〟だったのである。……恋をしたいという憧れではなく、〝あんな風に別れられればいいなあ〟という感じで、別れに対する憧れなのである。

投げたボールはたしかにはねかえってきたのですが、予想を越えたところで新しい手応えがあったわけです。リアクションの芸術だというのはこういうことなので、『北の宿から』(歌・都はるみ、一九七五年)のときは、もっと不思議な経験をしました。簡単に言えば、僕は強い女を書いたつもりだったのに、怖い女あるいは悲しい女を描いたと受けとられた

わけです。それはどういうことか。

「女心の未練でしょう」というフレーズがあります。この歌が流行りはじめたとき、これは「未練でしょうか」の間違いじゃないかという問い合わせがありました。もちろん間違いではない。実はここに、ひとつの新しさを込めたつもりだったのです。セーターを編んだり、寝化粧したり、一人で飲んだりしていて、古風な耐え忍んでいる女がいかにもやりそうなことじゃないかと思われるかもしれないけれど、実はその女が自分自身の決心として、セレモニーとしてやっているのであって、相手の男にどうなってもらいたいかということと関係ない。だから「でしょうか」という問いかけでなく、「でしょう」という思い切りの言葉として書いたつもりだったのです。

しかし、実際には、「あなた死んでもいいですか」などという、男としてはもっとも厄介な恐ろしい女を描いたという評判と、よくぞ古風な耐えるいい女の歌をつくってくれたという、僕の意図とはまったく違う二つの反応がかえってきたわけです。作詞の世界では、僕のつもりはこうだったというのはまったく通用しないことなので、これはこれとして受けとめるべきです。リアクションの芸術というゆえんです。

でも、つくった意図と違うところで受けて流行してしまうことがあるけれども、うんと強いものは、時間がたっても記憶に残るということはありますね。売れたときは歌手の勢

いだったり何かするんですが、しばらくして思い出してくれる人がいて、あの歌はいいねといってくれたりするとき、なぜいいかという説明を聞くと、僕の企画意図に近いものが語られていたりする。これは嬉しいことです。

僕の演歌作詞作法

歌詞というのは、歌ってもらわなきゃしょうがないという宿命があります。これが大前提です。演歌は歌謡曲という世界では大きな位置を占めるあるジャンルなので、これを無視することはできない。つくる側から言えば、古めかしさをどう我慢できるかという部分もあって、ぎりぎりのところのせめぎあいというのがずっとある。様式美と捉えればいいのですがね。

僕がはじめて書いた演歌は『京都から博多まで』(歌・藤圭子、一九七二年)という歌です。ところが、実はこれは演歌のいちばん大事な要素を抜いているんです。演歌であれば、本当は京都で我慢する女を書かなきゃいけないんですよ。京都がだめならそこを捨てて、博多へ流れて店を開こうとしている女は演歌の世界の女ではない。でもこの歌、演歌に思える。京都を出るときは鐘が鳴って、肩には重たい雨が降っている、というわけで、全体のプロットは明らかに違う世界を歌っているのに、小道具というかたちで、イメージをすべ

CamScannerでスキャン

りこませている。『北の宿から』も同じです。自分で考えて、自分で結論を出して、自分で儀式をやって、あしたまた違う自分でどこかへ行こうとしている強い女といっただけでは、シンパシイは生まれない。しかし、そこへ安心する道具として宿が出てきたり、酒が出てきたり、夜汽車が出てくることによってひとつの安心感というか、ああ、これは歌なんだと思ってもらえるわけです。

これは姑息な手段のように見えますが、つくり手、歌い手、聞き手をつなぐものとして重要なものなんです。この場合はコンセプトが新しくて、そのままじゃまだ通じにくいから演歌の小道具を入れるわけですが、逆にコンセプトが古すぎるので、定型を重視しつつも、いわゆる演歌では使わない小道具だとか、使わないフレーズだとかというのがどのくらい入れられるかという勝負もある。たとえば、酒を飲むにしても、いいカットのグラスで飲んでいるんだよとか。いずれにせよ、つくる側として言えば、つねに古いものと新しいものとのせめぎあいを歌の中に入れているんです。古いかたちに頼るのはいやだし、じゃ革新的であれば何でもいいかというと、そうはならないわけですからね。

演歌が好かれた理由とか、演歌をすたれさせたくないという理由ってのがあるはずで、もしかしたら最終的には演歌っぽいものが日本人のメンタリティなのかもしれない。認めたくないんだけれども、僕らだってそう思うところがある。それをとらえながら、若い人

たちの生活観に合った悲しみ方とか泣き方とかね、そういうものをつくらないといけない。演歌は日本人の心なんていっていきなり答えを出されても困るわけでね。「演歌」という呼び方でかたちをつくってしまって、そのかたちのなかにガチガチに押し込んでいってひとつの歌をつくるというのでは、たぶんいまの若い人たちが、「これはおれたちの歌だ」という思い方はしないと思う。

ぼくは演歌のつもりじゃないけれど、「朝まで待てない」という気分ってのは演歌でした。『ざんげの値打ちもない』(歌・北原ミレイ、一九七〇年)も演歌。演歌らしい様式美というのはそなえてないが、なんかいまの気持ちとさわるところはあるよねという書き方を、これからもしていきたいな、しなきゃいけないんだろうなと思っています。

情緒の定番の喪失

僕は演歌にかぎらず、歌謡曲とはこういう形体で、こういう思想のものだと決めつけたくないのです。いいかえれば、永久に定番がないのがいいと思っています。ただ、情緒の定番というものはかつてありましたね。さっき小道具という言葉を使ったけれど、これは決して聞き手をばかにするとか、媚びるということではありません。どのへんで折り合えるかなということで、それを見つけることが、いわば作詞家のセンスだと思うんです。い

CamScannerでスキャン

曲名・歌手	作曲	年
『青春時代』森田公一とトップギャラン	森田公一	1976
『ペッパー警部』ピンク・レディー	都倉俊一	1976
『津軽海峡・冬景色』石川さゆり	三木たかし	1976
『勝手にしやがれ』沢田研二	大野克夫	1977
『気絶するほど悩ましい』Char	梅垣達志	1977
『UFO』ピンク・レディー	都倉俊一	1977
『サウスポー』ピンク・レディー	都倉俊一	1978
『LOVE(抱きしめたい)』沢田研二	大野克夫	1978
『カサブランカ・ダンディ』沢田研二	大野克夫	1979
『舟唄』八代亜紀	浜圭介	1979
『雨の慕情』八代亜紀	浜圭介	1980
『もしもピアノが弾けたなら』西田敏行	坂田晃一	1981
『鳥の詩』杉田かおる	坂田晃一	1981
『色つきの女でいてくれよ』ザ・タイガース	森本太郎	1982
『契り』五木ひろし	五木ひろし	1982
『居酒屋』木の実ナナ／五木ひろし	大野克夫	1982
『北の螢』森 進一	三木たかし	1984
『熱き心に』小林 旭	大瀧詠一	1985
『時代おくれ』河島英五	森田公一	1986
『花束(ブーケ)』八代亜紀	服部克久	1990
『悲しい歌が流行ります』森 進一	三木たかし	1992
『三都物語』谷村新司	谷村新司	1992
『純情』吉田拓郎&加藤和彦	加藤和彦	1993
『花のように 鳥のように』桂 銀淑	杉本眞人	1994
『ロックの好きなベイビー抱いて』 SHEENA & THE ROKKETS	鮎川誠	1994
『美し都―がんばろやWe love KOBE』平松愛理	平松愛理	1995

作品の中から

曲名・歌手	作　曲	年
『朝まで待てない』ザ・モップス	村井邦彦	1967
『白いサンゴ礁』ズー・ニー・ヴー	村井邦彦	1969
『白い蝶のサンバ』森山加代子	井上かつお	1970
『ざんげの値打ちもない』北原ミレイ	村井邦彦	1970
『また逢う日まで』尾崎紀世彦	筒美京平	1971
『ピンポンパン体操』杉並児童合唱団／金森勢	小林亜星	1971
『京都から博多まで』藤 圭子	猪俣公章	1972
『本牧メルヘン』鹿内 孝	井上忠夫	1972
『あの鐘を鳴らすのはあなた』和田アキ子	森田公一	1972
『どうにもとまらない』山本リンダ	都倉俊一	1972
『せんせい』森 昌子	遠藤 実	1972
『若草の髪かざり』チェリッシュ	馬飼野俊一	1973
『ジョニィへの伝言』ペドロ&カプリシャス	都倉俊一	1973
『ウルトラマン・タロウ』武村太郎／みずうみ	川口 真	1973
『コーヒーショップで』あべ静江	三木たかし	1973
『街の灯り』堺 正章	浜 圭介	1973
『わたしの青い鳥』桜田淳子	中村泰士	1973
『個人授業』フィンガー5	都倉俊一	1973
『五番街のマリーへ』ペドロ&カプリシャス	都倉俊一	1973
『さらば友よ』森 進一	猪俣公章	1974
『宇宙戦艦ヤマト』ささきいさお／ロイヤル・ナイツ	宮川 泰	1974
『ロマンス』岩崎宏美	筒美京平	1975
『時の過ぎゆくままに』沢田研二	大野克夫	1975
『乳母車』菅原洋一	森田公一	1975
『北の宿から』都はるみ	小林亜星	1975
『嫁に来ないか』新沼謙治	川口 真	1976
『二十二歳まで』ダーク・ダックス	森田公一	1976

ずれにせよ、イメージを共有するための装置として情緒の定番というものは、ありました。これはつくり手と歌い手と聞き手のあいだのキーワードなので、多くを説明しなくても、「波がしぶいてカモメが飛べばそれは悲しいんだ」とかね。悲しいといわなくても悲しいということがわかるという談合ができていたわけで、歌謡曲のものすごい強みだったと思うんです。

しかし、それもなくなりつつあるといっていい。個人がいろいろな情報をもって、いろいろなパターンの生活をしはじめて、結構自由に動き回れるようになった時代では、定番の情緒くくりはもう不可能になってきます。そうすると定番じゃないけれども、いわれてみれば納得するといったものをいくつ僕らが見つけ出せるかという勝負になってくるでしょうね。

たとえば、北のイメージです。どこで生まれたイメージかわかりませんが、北へ向かえば失意、北から南へ向かえば希望という図式が、なぜかできていた。中央集権の最たる意識ですけどね。いまはもう、青森発函館行きには寂しげな人が乗っていて、函館発青森行きは不安とともに希望をもっていそうな人が乗っているなんて図式は、フィクションとしても相当に無理です。交通機関がこれだけ変わってきて地方都市のかたちが変わってくれば、上り下りの感覚がいままでどおりということはありえません。そういう情緒の定番は

なくなります。

『津軽海峡・冬景色』歌・石川さゆり（一九七七年）も、夜行列車だから何かあるんであって、いまのように三時間半ぐらいで着いてしまうんであれば、何も起きない。新幹線に乗っているというのは、たぶんレストランの客と同じようなものです。同じ座席に座っていても、夜行列車に乗っているのならば宿屋の客になれる。『津軽海峡・冬景色』を書いていたときは、まだリアリティがあったんです。汽車のほうにも宿屋的リアリティがあったし、女性がいまほど旅行する時代ではなかったから、やっとためた何万円かを失恋の費用に使ったりしてとか、シンパシイもあったのだが、もういまは失恋した女が必ず夜汽車に乗っていくというわけにはいかないだろう。第一、夜行列車がない。

ちなみにいま、青森港に『津軽海峡・冬景色』の歌碑があるんです。前に立つとセンサーが働いてメロディが流れる。それはともかく、その除幕式に出てくれというとき、たまたま前日、北海道へ行っていまして、北海道から青森へ飛行機で入ったんですが、それだけでもう違って見える。町自体というか、こっちの心が——。

いま、汽車が東京駅を出るとき、すみれ色のハンカチを振って泣いている人なんてもういないでしょう。だいたい窓が開かない。こだま型が走ったのが一九五八年の一一月で、そのときはじめて窓が開かない列車が登場した。極端にいうと、そのときから東京駅で背

伸びして手を振る人は、もういないはずだと見ていい。でも、別れているわけですから、違う悲しみ、悲しんでいるということをわからせる言葉、あるいはわからせるしぐさを新発見しなきゃいけないだろう。ただ、全部新発見というのはなかなかむずかしい話で、作詞家としてはいくらか定番があってくれないと困るわけですがね。

でも、かつてのように、世の中がなかなか変わらない、生活形態が何十年も変わらないというなかで、定番を組み合わせて歌をつくっていた時代とどちらがおもしろいかと言えば、いまのほうがそれはおもしろい。いまや毎日のように変わっているわけですから、目さえキラキラさせていれば珍しいものが見つかるかもしれないというよさがある。結局は、どっち側にスタンスを置くかということでしょう。

叩く歌を意図する

僕は「心に滲みる歌」ではなく、「叩く歌」を意図することが結構あります。そう思った背景には、ビル・ヘイリーやエルヴィス・プレスリーなどの歌を聞いてショックを感じた経験もあるんだと思う。歌のタッチではなく、存在のしかたです。

彼らが登場するまで、世の中にうまく受け入れられる歌が一流で、よりよく受けられたものが大ヒット曲だったと思うんです。ところが、顰蹙(ひんしゅく)をかいながらもひかれていってし

言うものも歌のなかにあるんだと驚かされました。少なくともそれまでの常識とは違うという形で出てきたのは、ものすごい刺激だったですね。もっともこのときは、小説を書くときにはプレスリー的であってやろうとか、たぶんそういう思い方をしていて、僕の場合、歌謡曲とは結びついていません。一九五五〜五六年のころですから。

しかし、歌詞を書きはじめたとき、そのショックを思い出した。決してプレスリー的な歌をつくろうとかいう意味合いじゃなくて、世の中は流れるだけじゃなくて、どこか叩くというかたちの歌があってもいい。心地いいだけで過ぎなくて、言葉のひとつでもいいから耳のなかで虫が噛んだぐらいのことではありたいなと思った。ただ初期には、若気のいたりみたいなところがあるから、配分は必ずしもいまほど巧みじゃない。刺激ばかり考えていた部分が多分にあって、歌の快感を損なっていたかもしれません。

歌謡曲の詞の不思議なところは、書いて曲がついて歌って、それが世の中に流れてからでないと勉強にならないんですよね。そこではじめて自分が聞き手になって、あれはやりすぎだよというようなことがわかるわけです。詞のときにはわからないことが結構あるのです。

ともあれ、森山加代子のカムバック・ソング『白い蝶のサンバ』(一九七〇年)などでは、爆発するような勢いに満ちた「叩く歌」を考えましたし、タブーを打ち破るということで

は『ざんげの値打ちもない』などにつながっていくところもあったと思います。『風姿花伝』じゃないが、新しいこと、面白いこと、珍しいことに懸命でしたよ。

『スター誕生』からピンク・レディーへ

『スター誕生』という番組がありました。自分で企画して、一九七一年から十二年、審査員をやった。あれがなかったら、おそらくアイドル系の歌手の歌を書くことはなかっただけではなく、僕が作詞という仕事じたいを続けられたかどうか疑わしい。というのは、それまで僕はずっと「これがおれだ」といい続けている歌を書こうとしてきたわけで、しんどい作業ですから、どっかで息が詰まってしまってたでしょうね。このときはじめて、作詞を自分自身で楽しむという姿勢も生まれた。アイドルのよさというのは、僕にとっては、年が若いですから、無個性のよさだったわけです。僕が歌をつくるとき、彼女たちをキャスティングする思いでできましたからね。プロデューサー的な頭の働かせ方というのは、『スター誕生』にかかわったことによって生まれたと思う。

『スター誕生』のすごかったところは、僕が半分以上、詞を書いていたものですから、逆に同じタイプの歌手をつくらなかったというところがあるんですよ。ほかの人に発注していると、それぞれのアイドル観がたいして違いませんから、全部同系のものができてき

たおそれがあります。森昌子にはああいうもの、桜田淳子にはああいうもの、歌のうまい岩崎宏美と伊藤咲子には違うもの、極めつけはピンク・レディーになっていくわけですが、全部違うものをやりました。売行きまで含めて爽快感というのは、ピンク・レディーがいちばんです。

作品傾向でいうと、ピンク・レディーのまえにフィンガー5というのがあって、そのもう一つまえに山本リンダがあって、これらは流行歌とはあきらかに違うものでした。悲しいとかつらいとかいうメンタリティとはまったく違った、アナーキーでコミカルなものをイメージしたわけです。作曲は都倉俊一で、彼がいたからというのは多分にあると思います。僕が頭のなかでけったいなものを考え、彼が音楽的にカッコよく仕上げる。けったいなままでコミック・ソングをつくられちゃったらいちばん悲劇なんで、最先端のカッコいい音をつくってくれるから、コミカルな詞がつけられ、それが非日常に躍ったのだと思いますよ。

このときは本当におもしろかった。仕事をずっとやっていて、おもしろくておもしろくてしょうがなかったのはこのときが初めてかな。「日本人とは」とか、「歌謡曲とは」などと考えなくてもいいし、歌につきもののいろいろな制約も気にしなくていい。空飛ぶ円盤だっていい、野球場をもってきてもいい、モンスターが走り回ってもいい、ここでは何で

もできるんだっていう解放区。このときはもう映画のプロデューサーの感覚です。「今度は宇宙物でいこう」とか、「次は怪獣を出そう」とか。博覧会のパビリオンをイメージもしましたよ。「UFO館」とかね。

ちなみに、業界用語で作詞が先で曲が後というのを「詞先」、曲が先で詞を後からつけたというのを「曲先」というんですが、最初の『ペッパー警部』が「詞先」だったことは間違いありません。あとは「曲先」だったと思うんですが、記憶がはっきりしない。もしかしたら、しばらく「詞先」だったかもしれない。後半はたしかに「曲先」です。ただ、どの場合でも、タイトルは僕が決めた。まったく音楽だけが勝手にできてきて、これに何しようかということじゃなくて、次は『UFO』をやりたいから、次は『サウスポー』をやりたいからということでやっていたんです。都倉俊一とはそこまで通じ合っていましたからね。

ところで、アイドル歌手のいちばんむずかしいのは、作品でどう上手に歳をとらせられるかということです。たいてい失敗するんですが、岩崎宏美は実にうまくいった。作品内容とともに、上手に歳をとっていきましたねえ。また、山口百恵はまったくノータッチだったのだけど、プロデューサーの酒井政利さんがある日突然、ガラッと別人のように変えてしまったすごさみたいなのがありますね。バケたと思いましたよ。

あらたな距離を迎える

『スター誕生』でアイドルばっかり書いていた時期があって、それはそれでおもしろかったけれども、数年たって、もういいかな、もうやめようかなと思ったときがあります。儲かっているようだからいいんだけど、これを一生やるのかなと疑問が生まれていたんですね。がんばって小説を書いてみようかという気にもなっていた。ちょうどそのとき、一九七五年ですが、僕を刺激するふたつの歌が出ました。阿木燿子作詞の『港のヨーコ・ヨコハマ・ヨコスカ』と、小椋佳作詞・作曲の『シクラメンのかほり』です。

突然悔しくなったんです。僕は昔、劇画の原作も書いていたんですが、『港のヨーコ・ヨコハマ・ヨコスカ』はその世界です。上村一夫の絵で、『ジョンとヨーコ』という基地の少年と少女を主人公にした作品がある。『シクラメンのかほり』は文芸風というのか、これも僕のなかにあったものだった。やられちゃったなという感じがあって、とても悔しかった。この衝撃がなかったら、なしくずしにやめていたんじゃないかなという気がしないでもないんです。いまから思うとやめなくてよかったと思いますがね。

その年に僕は、『時の過ぎゆくままに』(歌・沢田研二)と『ロマンス』(歌・岩崎宏美)をつくりました。とくに、『時の過ぎゆくままに』は気に入っていて、沢田研二にとってもいち

ばん売れた歌になるというかたちになったので、もうしばらくやってみようかという気が起きた。僕が作詞家として充実した仕事ができたのは、むしろこれ以後かもしれない。

このあと、沢田研二の歌のほとんどを書くという時期があります。タイガースで歌っているときは別にそんなにすごいとも思わなかった歌手なんですが、独立したあとの歌を聞いていて、色っぽく聞こえたんですね。男の歌で色っぽいなあと感じたことはそうはないですよ。彼の歌のときは、映画を意識しましたね。『カサブランカ・ダンディ』(一九七九年)はハンフリー・ボガートへのオマージュですから。男のある種のダンディズム、崩れたダンディズム、滅びゆくもののダンディズムというのは僕の好みです。男が美しいときなんて、それ以外にはないと思っている。美意識につながる男のタイプはたぶんチャンドラーとヘミングウェーで終わっていて、男の美意識はそこから先の新しさなどはないと思っている。美意識にこだわるんだったら、ここまでなんだという気持ちで書いたんです。

全部架空、全部本心

あらためて歌謡曲とは何か——。

さっき定番はないといいましたけれど、歌謡曲に総論はないというのが僕の信念です。男と女の関係がそうであるように、すべて個別の事例であり、特別な事情があります。だ

から、もっともっと語りたいんですが、紙幅の制約がありますから、一、二いま思うことを書いて、終わることにします。

それからひとつお断りしておきたい。いままでいろいろなことを言ってきましたけれど、詞をつくるときに一々、こんなことを考えているわけではありませんよ。またそれでは書けない。書くときは自然体です。自然体をつくりだす日常の思考に、「歌謡曲論」「文化論」「日本人論」があるということです。

さて、歌謡曲とは全部架空ですかといえば、全部架空です。でも、それは全部本心ですかといったら、全部本心だといえると思うんですね。

少なくとも五〇〇〇曲は書いていて、いってみれば五〇〇〇パターンの恋愛を書いている。しかし、五〇〇〇回恋愛しているわけじゃありませんから、その部分では「ウソでしょう」といわれりゃ、「ウソです」と答えざるをえない。ただ、架空といっても、やれるだろうし、やったらいいだろうなと思っているけど、現実の生活の流れのなかでは、それがポンとはまることはないという種類の架空ですからね。現実風リアリティーはそなえているが、蜃気楼みたいに地平線から少し浮いているなという性格のものです。

いまいろんなことが、かなりの確率で実現する世の中になってきて、お金を出せばなんでも買えると思えるようになっているわけで、さっき言ったように時代の飢餓感がみえに

くい」しかし、飢餓はたしかにあるわけです。変装しちゃってるんです。じゃ、いちばんなくなっているのはなんだろうか。ひとつは、よけいな時間なんてのがなくなってきた。よけいな時間というのがあればあるほど世の中ってのはおもしろいと思うし、時代もおもしろいし、個人の生活もおもしろい。いろいろ頼まれもしないのに、その人の人生をずっと考えてたり――、それはなくなってきた。

そして、甘酸っぱさとかせつなさとかいう感覚がなくなっているかもしれない。「せつない」という感じが、あるようでない時代になってしまった。コンピュータ的二進法で答えが出てしまうというのか、うまくいったかいかなかったかだけが問題になってしまって、迷ったり佇んだりというときのせつなさ、甘酸っぱさみたいなものが消えていっているような、そんな気がするんですよね。

日常のなかにあるんだけど、じつはふだん目にしてないというか、死角に入っているというか、視野が狭ければそれは見えないし、広い人には見えるしという程度の、ギリギリのところにあるもの、それを探すのが作詞家としての仕事であり、おもしろさじゃないかと思っているわけです。歌ってのは、その人たちが成長する過程のなかでなんとなく、しかし確実に影響を与えるものでしょう。作詞家としてはいつもそのことを意識していたいと思いますね。

CamScannerでスキャン

解説

鴨下信一

昭和一二年生れの阿久悠、それより二、三歳年長の、これも亡くなった久世光彦やぼくなどが成長した昭和の「戦後」、特に終戦直後のそれは、いま定番化しているイメージとはだいぶ違っていた。

――日本はすべてを喪失した――たしかに食べるものも着るものも何もなかったが、溢れかえるほどあったものがある。映画と音楽だ。

戦争中何年にもわたって見ることも出来なかった外国映画が続々入って来た(日本人は戦前から外画の大ファンだ)。それもアメリカ映画ばかりではない。『逢びき』のようなイギリス映画、『天井桟敷の人々』をはじめとするフランス映画、『靴みがき』『自転車泥棒』等のイタリヤ映画、各国の映画がそろっていた。もっとも輸入されるまでにだいぶかかったものもあって、『風と共に去りぬ』(約四時間、総天然色!!)が日本のスクリーンに現れたのは、作られてから一三年後の昭和二七年だった。

それでも少しも困らなかったのは、初期の輸入困難の時代に大量の戦前の旧作が再上映されたからで、これは邦画も同じ。おかげで『愛染かつら』や『人妻椿』といったかつての大ヒット作品や『国士無双』『赤西蠣太』といった、その後フィルムが消失したり、フィルムセンターでしか見られなくなったもの、無声映画(活弁が復活した)まで見ることが出来た。

阿久悠が異例の映画好きで、旧いものも新しいものもよく見ていて、映画のタイトルを冠した詞がいくつもあることはよく知られているが、彼の同年代は皆同じだといっていい。よく「サスペンス映画ベストテン」とか「西部劇ベスト20」を作るのに熱中して遊んだものだ。その底辺にはこの時代の経験があるからで、つけ加えておけば、旧いフィルムを見るのは(阿久悠などが育った)地方の方が東京よりずっと有利だった。

歌も同じだった。

「私の履歴書」とサブタイトルが付いた『生きっぱなしの記』で、〈戦後は「リンゴの歌」とともに始まったように思われているが、それは違う〉と阿久悠は書いている。このレコードが発売された昭和二一年一月までの間に、たくさんの歌をラジオで聴いた。〈それは戦前に発表された流行歌で、兄の遺品となった「湖畔の宿」や「長崎物語」「湯島の

白梅」といった歌ももちろん含まれているが、「妻恋道中」「旅笠道中」「旅姿三人男」「勘太郎月夜唄」とか、また、「波止場気質」「流転」「裏町人生」といった戦時中封印されていた歌である〉。

流行歌ばかりではあるまい。この前後、日本人はおそろしく大量の歌を聞いていたはずである。

『野良犬』は黒澤明監督で昭和二四年に封切られた映画史上も有名な作品だが、拳銃を掏(す)り取られた新人刑事(三船敏郎)が、その捜索に東京中を歩き廻るシーンがある。鋭いショットの早いモンタージュで場所が変る。そのたびに〈現場音楽〉(ロケ地で実際に流れていた、あるいはそう思わせる音楽)も変るのだが、その多種多様なことといったらない。ハーモニカで吹かれる「ダニューブ河の漣(さざなみ)」(明治以来の日本人の愛唱歌だ)から始まって流行歌だけでも「夜来香(イエライシャン)」(中国風)、「南国のバラ」(タンゴ風)、「ブンガワン・ソロ」(東南アジア風)、「東京ブギウギ」「アイレ可愛や」(ヨーデル風)、「恋の曼珠沙華」。その他ラテン、ハワイアン、ナポリ民謡、シャンソン「巴里の屋根の下」、これはクラシックの「ホフマンの舟唄」……このシーンの後も「ラ・パロマ」「ハバロフスク小唄」ピアノの練習曲等が現れ、犯人逮捕のシーンのバックには小学唱歌の「蝶々」が流れる。

阿久悠だったら、もっと多くの曲の名を挙げられただろうが、これが日本の現実の姿だ

った。これだけさまざまな音楽が世の中に流れていた。

もちろん映画はまだシネマスコープもなく、カラーだって珍しかった時代だ。音楽もテープなどは論外で、LP(長時間)レコードもなかった(昭和二五年初輸入)。音響器材の貧弱劣悪は書くのも嫌になる。ラジオが頼りだったが、これだってトランジスタでポータブル、ではない。SPレコードすら容易に手に入るわけではなかった。

音楽の種類、ジャンルだけが異常に豊富だった。しかもぼくらは曲の〝選(え)り好み〟をしなかった。全部をむさぼるように受け入れたのだ。

いまのように、自分の好みはこの種の、この歌手の、この作り手の曲と固定して決めて(その他の曲は聴かない)しまうことがなかった。これがこの時代の特色だ。

これを知らないと、久世が『時間ですよ』『寺内貫太郎一家』などのテレビドラマで、彼の文学的業績の高踏風な嗜好とは反対の〈演歌〉をしばしば挿入したかがわからない。あれは視聴率対策ではなく、彼の好み(正確には好みの一つ)だった。そうでなければ小谷夏のペンネームであれだけ多くの演歌系の作詞をするわけがない。

そしてこのことが、阿久悠のあの、超人的な作詞ジャンルの広さの謎を解く鍵なのだ。

さまざまな歌を好き嫌いなく聞いていれば、隣りで唱っている歌を知らないわけがない、むこうもこちらが聞いている曲は当然知っている。あの当時はそうだった。だから生活は苦しかったけれども音楽で(一曲の音楽でも)日本人の心はたやすく一つになることが出来た。職場・学校でのコーラス、歌ごえ運動、歌ごえ喫茶(いまのカラオケのように少人数で閉鎖的ではなかった)等、〝合唱〟が花盛りだったのはその証拠だろう。

阿久悠にはあの時の〈幸福感〉の記憶が一生残っていた。

時代は変って、日本人の音楽は分裂し、細分化し始める(音楽ばかりではなく、日本人をめぐるすべてのことが、といっていい)。もう流れはくい止められない、ならば(と彼は考えた)いろいろな歌を一人で作ってやろう。そうすれば、一つの歌に全員の心が集中することで出来たあの幸福な一体感が、もう一度回復するのではないか。

たぶんこうした気概のようなものを持って、阿久悠は日本の歌の世界に参入していったのだ。

昭和三〇年代の末、四〇年代に入ろうとする頃だった。

歌のあらゆるジャンルを制覇しようというのは大それた野望のようだが、阿久にはそれが出来るだけの技術の蓄積があった。歌謡界の内部の修業で得たものではないが、非常に

多量の曲を聴いてきた耳と、広告代理店で取得したマーケティングの手法と、何よりも従来のルーティンにとらわれない自由な心があった。

この現代文庫版収録の『作詞入門』の第Ⅳ章「こうすれば詞が書ける」の〈最低の約束事はマスターしておこう〉の箇所などを見ると、阿久がいかに旧来の歌詞作法を知っているかがわかるだろう。実はその作詞の相当部分は巧みに昔からの伝統的技法を換骨奪胎したものだ。

例えば、彼は七五調の旧さを攻撃するが、森山加代子が早口唱法で驚かせた『白い蝶のサンバ』(曲・井上かつお、昭和四四年)、あの歌詞は七五調だ。

通常〈あなたに抱かれて／わたしは蝶になる／あなたの胸／あやしいくもの糸〉のように表記されるから気がつかない。譜割りで一小節ずつに分けると〈あなたに抱かれてわたしは／蝶になる／あなたの胸あやしい／くもの糸〉となる。(12・5／10・5)。これはつまり芭蕉の「あら何ともなや　昨日は過ぎて　ふくと汁」(8・7・5)と同じようなもので、七五調の変形、字余り、七五調の加速された形ではないだろうか。

手品のようだが、他にもたくさんの類例がある。成長期に多種多様の歌を聞いていたおかげではないかと思われる。

『作詞入門』の初版(出版社・産報)は昭和四七年で、阿久悠は意気軒昂だった。すでに時代はロックであり、フォークだったが、阿久のセンスはこうした新しい波にはピッタリだったから自信もあった。そしてロックやフォークは歌謡曲をおたがい近接しつつあった。吉田拓郎が作曲し、森進一が唄った「襟裳岬」(詞・岡本おさみ)が日本レコード大賞を受賞したのは昭和四九年で、阿久の望みは成就しそうに見えた。

そのころ彼がいつも熱っぽく語っていたのは「ホワイト・クリスマス」(アメリカではクリスマスになれば、老若男女を問わず全国民が唱う)のような歌が作りたいということだった。

阿久は歌の世界のカリスマになってゆくが、結局彼の〈国民歌謡〉の夢はかなえられない。『作詞入門』出版の一〇年後ドレミ楽譜出版社から『阿久悠の作詞術入門』と題して同じ内容のものが復刊されるが、そこに阿久は〝まえがき〟だけを新しく書いた。〝十年前といまと〟という副題がある。

ここでの彼はすでに元気がない。「十年の間、大きな革命が見られないままに、歌は平べったくなろうとしている」と書いている。

それは流れが急になった空オケのため、というふうに文章は続くのだけれど、本音は

「時代に送り出す歌というのは、どこかに、アマチュアが手を出しにくい雰囲気というものを秘めていなければならないと思うのである」というところにあるのだろう。

このころになると、非常に多くの歌がシンガー・ソングライターの手になるようになり、阿久のようなプロ中のプロには不満が増してくる。

プロを排除した歌は急速に、仲間うち化し、一つの歌がカバーする集団は小さくなる。広い年齢層をわたる歌も存在しないし、多様な階層から支持される歌もない。国民歌謡など夢のまた夢になった。

阿久悠もだんだんと歌の世界から離れてゆく。

阿久悠の本の「解説」を書くつもりが、「私見・戦後歌謡小史」のようになってしまった。この人の歌の世界での大きなポジションからいえば、それも当然かもしれない。

（演出家）

CamScannerでスキャン